المبتدأ والخبر

الياس خوري

قرر نديم زيدان ان ينسى.

الذكريات تقتلني، يهمهم نديم زيدان وهو يتمدد على البلكون الضيق المشرف على الشارع الصغير المزدحم بالاولاد. الذكريات ورائحة العفن. كل شيء يجب ان ينتهي. وأنا يجب ان انسى.

قرر ان يمحو هذه الذكريات اللعينة ويبدأ.

أبدأ من جديد، ابدأ ككل الناس. انا لا علاقة لي. انا مثل مسكة الباب، هم امسكوها وفتحوه، انا الباب او الشباك. سأرميهم الى الخارج. أرمي هذه الرائحة الى الخارج واجلس ادفنها واحدة بعد الاخرى واجلس.

ونديم زيدان لايملك الكثير من الذكريات. فالأمور الهامة حدثت من زمان، وهو على كل حال لايذكرها. يذكر ما اخبروه عنها، وصارت ذكرياته. هو لايذكر هذه الاشياء، او يذكرها بشكل مختلف. لكنهم اخبروه ذكرياته فصارت مجرد حكايات. كيف يصدقون هذه الحكايات. حكايات ترويها امه عن ابيه الذي اختفى ولا احد يعرف لماذا أو كيف، وعن جده الذي هاجر الى البرازيل تاركا امرأته وولده الصغير وانقطعت اخباره. الاب والجد ليسا موجودين الا كصورتين معلقتين على الحائط، وكروائح تملأ أنفه ورأسه.

ونديم زيدان لم يعد يقبض حكايات امه وجدته. صار يشعر ان هناك كذبة ما. مجموعة من الاوهام التي اخترعتها امرأتان عاجزتان. وهو يعيش وحيدا في وسطها.

ونديم زيدان يشتغل. اشتغل في جميع انواع المهن قبل ان يستقر سائقا خاصا لسيارة الاستاذ مروان السيد. قالوا له عيب ان تترك امك تشتغل خادمة. ترك المدرسة واشتغل، لكن امه بقيت خادمة. يعود الى البيت في المساء، يعطي امه يوميته ويجلس بين المرأتين لانه لم يكن يعرف الى اين يستطيع ان يخرج. يستمع الى الحكايات نفسها، وماذا قال الناس، ثم يرى الجدة تتدحرج تحت

السرير وهي تحمل بطحة العرق بيدها، وامه تشتمها، والمرأة الكهلة تتمتم، وهو يغطي رأسه بالوسادة حتى لايرى ولا يسمع.

سنوات بلا معنى. سنوات من الفلين. وعندما سأله الاستاذ مروان السيد عن اصدقائه، اكتشف نديم زيدان ان لا اصدقاء له. كان نديم زيدان يقود السيارة ومروان السيد يجلس في المقعد الخلفي ورائحة عطر خفيف تفوح من ذقنه الحليق. سأله، نظر نديم زيدان في المرآة الى وجه الرجل ولم يعرف ماذا يجاوب. يومها لم يكن يخطر ببال نديم زيدان انه سيقتل هذا الرجل الانيق الذي يشعل سيجارة المارلبورو ثم يرميها بعد ان يشفط منها شفطتين، ويقول ان الدخان مضر بالصحة ويشعل غيرها. او انه سيموت بالطريقة التي مات، أو ان امه ستحاول ان تقول كما قالت عندما رأت جثة والده. لكن الرجل المسلح اراها بطاقة الهوية، فلم تستطع ان تقول انه ليس ابنها. انحنت ولم تبك، امتقع وجهها وتوحش، تماما كما فعلت عندما وجدوا جثة زوجها، يومها امتقع وجهها وتوحش وقالت: هيدا مش زيدان، زيدان غير شكل.

دفنوا الاب دون ان تعترف زوجته انه مات، مع ان الجميع تعرفوا على جثته من بنصره المكسور وحاجبيه الكثيفين الملتصقين. الزوجة رفضت. حتى امه كادت ان تعترف. التفتت الى الزوجة امام براد المستشفى والوجوه تتطلع اليها وقالت: زيدان. ولم تضف كلمة واحدة، لان الزوجة نهرتها. عرفته، الام تعرف ابنها، قال الناس. لكنها لم تجرؤ على معارضة الزوجة. الزوجة قالت لا، ولم يكن احد يملك اي برهان. فالطعنات مزقت الجسد والاهتراء اكل الوجه. قالت الزوجة لا ومشت. فتبعها الناس. قالت ان زوجها اختفى، ربما ذهب الى البرازيل ليبحث عن والده. وبقيت في انتظاره مع المرأة الكهلة، كما ستقول انها بانتظار الابن.

عندما نظر نديم زيدان الى وجه الرجل في المرآة، وحاول ان يجاوب، اكتشف ان لا اصدقاء له. اكتشف انه سجين في ذكريات هاتين المرأتين وانه خائف. وصل الى عتبة الثلاثين وامه تقول انّ عليه ان يتزوج، والجدة كانت دائما تقول:

ـ جدك سافر قبل ما صار عمره ثلاثين. وابني اختفى وقت كان عمره ثلاثين.

الام تريده ان يتزوج ويخلّف صبيا.

نسميه فرج تقول الجدة.

لا زيدان تقول الأم.

وهو ينظر اليها ويخاف من الزواج. اتزوج ثم اموت. كان يقرأ في عيني امه صورة موته، وهو لايريد ان يموت، يريد ان ينسى.

اكتشف نديم زيدان ان هذه الروائح الاتية من الصور العتيقة والتي يمتلىء بها منزله المؤلف من

غرفتين تكاد تقتله. عليه ان يبدأ كل شيء من جديد وان ينسى.

قرر ان ينسى الفلّين.

كان الجميع يصرخون جاء الفلين ويلتفتون اليه. حتى امه صارت تناديه يا فلّينة، وتعود على الاسم الجديد وصار يجاوب. ومازالت امه حين تغضب منه تناديه. أبو فلينة. كأن الفلّين التصق بجسمه. الآن يعرف ان الاسم لامعنى له. لكنه عندما كان صغيرا كان يخاف من الفلين. يتخيّل نفسه فلينة صغيرة فوق قنينة الزيت. شيء قصير ومستدير. شيء يكرج بين الاقدام التي تتقاذفه.

البس برنيطة الفلين، قالت امه.

لبس البرنيطة ومشى. كانت الشمس حادة والوهج الذي ينعكس على الاسفلت يصفع عينيه الصغيرتين. يده في يد الرجل، العرق يتساقط من يد الرجل على يده وهو يخاف ان تزحط يده، يخاف ان يضيع. والخواجه فيليب قال لامه انه سيأخذه الى بيتهم على شاطىء البحر، هناك يسبح ويغيّر.

والخواجة فيليب كان صديقا لابيه. هكذا فهم نديم من جلساته الطويلة مع امه وجدته وهو يروي لهما ويريهما رسائله الى اخواله في البرازيل، وان البحث عن الرجل يتم.

ـ بس البرازيل كبيرة، مش متل لبنان كل الناس بتعرف بعضها. هونيك يالطيف، غابات وتماسيح وبلاد واسعة. يعني المدينة هونيك قد لبنان على عشر مرات. الواحد اذا ضيع ابنه بالشارع ما بيعود يلاقيه.

وامي ترفع حاجبيها الرفيعين الى الاعلى وجدتي تتنحنح وانا اخاف ان تزحط يده من يدي فأضيع في البرازيل.

وصل الرجل، وكانت رائحة الشواء. كفته مشوية ولبن. جلس نديم بين الاطفال والنساء وكانت الرائحة والطعام واصوات فقش الموج. ثم ذهبوا الى السباحة. قال نديم انه لايعرف ان يسبح، قال انه لايريد ان يخلع ملابسه. انا بردان قال. والرجل ينظر اليه ونديم يرتجف والعرق يتساقط بين عينيه كأنه يبكي.

ـ أنا بعلمك ياعمو، ما تخاف ياعمو. انت مثل اولادي، انا ببقى معك. ليش عم تبكي، طيب اشلح البرنيطة.

ونديم يقف ولا يشلح البرنيطة، الحصى الابيض يلتمع على الشاطىء، النساء والاولاد يتراكضون، يرقصون على الماء، وصوت الموجة يأتي خلف الموجة. الابيض يغطي والموجة اكبر من البيت، اكبر من الرجل.

خلع الرجل ثيابه فبرز شعر صدره الاسود الذي يلتمع. ترك نديم وذهب الى الماء. ونديم

وحده. جلس على الحصى، خلع قبعته وصار يضع الحصى فيها ويرميه الى الاعلى. ازال الحصى وحفر في الرمل. وضع يده داخل الرمل وغطاها بالحصى. شعر بالالم. شعر ان يده غرقت في الرمل، سحب يده بسرعة وحاول ان يركض ويقلد الحيوانات. وكان بين فترة وفترة ينظر الى البحر كي يطمئن على وجود العم فيليب. كان يراه وسط الموج محاطا بالاولاد، يلوح له بيده، لكن العم فيليب لا يرد.

الشاطىء كبير. الشاطىء اكبر من كل شيء. اين الاولاد، اين الناس. وجد نديم نفسه وحيدا وسط ناس لايعرفهم. حاول ان يبحث، حاول ان يسأل، حاول. سأل عن العم فيليب، فنظر اليه هؤلاء الناس دون فضول. وجد نفسه وحيدا ويبكي، وكانت أصوات السيارات تختلط بأصوات الموج.

ـ ابن مين انت.

ـ انا ابن زيدان.

ـ وين بيتك.

ـ هونيك، ببيروت.

ـ لا حول ولا قوة، يا ابني بيروت كبيرة، من أي منطقة ببيروت.

صار نديم يبكي والناس حوله، والعم فيليب اختفى. نديم يقف امام رجل غريب لايعرفه.

ـ تعال معي.

يمسك يده ويمضي، والصبي يرتجف.

ـ ما تخاف.

ـ انا مش خايف انا ابن زيدان...

الرجل يأخذه باتجاه البحر، يجلس واياه امام الموج. نديم يريد ان يسأل، لكن يخاف، والرجل يشعل سيجارته. الرجل يمسك الخيزرانة بيده ويلاعب بها اطراف بنطلونه دون ان ينظر الى نديم ونديم لا يعلم كيف ذهب معه. جاء عندما كان نديم يبكي وسط الناس وسحبه من يده.

اتركوه، قال الرجل.

تركوه، لكنه لم يأخذ نديم الى البيت ونديم امام البحر، ثم رأى امه والعم فيليب. الام تولول والعم فيليب يشتم.

ـ انت امه، سال الرجل.

ـ تعال يا ابن الكلب. على البيت. قالت الام.

حمل الرجل خيزرانته وبدأ يضرب نديم، ونديم يركض باتجاه امه، يتعمشق بتنورتها والرجل يضرب والام تدافع عن ابنها.

ـ يا عيب الشوم عليك يا حرمة ، هيك بتتركي ابنك .

تركهم الرجل ومشى . الام تهجم على نديم ونديم يختبىء خلف العم فيليب .

ـ يا ابن الكلب ، طالع العن من ابوك .

وتضربه ، والعم فيليب يدور ونديم يدور بين قدميه .

امسكت بيد نديم واخذته الى البيت .

ـ يا ابن الفلينة ، لولا برنيطة الفلين ما كان حدن عرف وينك ، كنت رحت متل ما راح ابوك ، يلعن ابو هالسليلة .

دخل نديم الى البيت ، وجسده يرتعش . لم يجرؤ على فتح فمه ، كان يخاف من البحر ، يخاف من الكفتة ، يخاف من امه ، يخاف من كل شيء .

لم تفهم ندى لماذا لايأتي معها الى البحر .

ما بعرف اسبح .

ـ ولو ، بيروتي وما بتعرف تسبح ؟

وذهبت .

كان جسدها الاسمر يلتمع تحت الشمس . لكنه يخاف . لم يقل لها انه يخاف ، فهو يحب ان يرى جسدها وسط الموج . لكنه لن يذهب .

تركته امه في البيت وذهبت . كان البيت معتماً . اقفلت الباب وراءها وذهبت . جلس نديم على سريره بثيابه وجسده يرتجف . لم يسأل امه الى اين هي ذاهبة ولم يطلب منها ان لاتتركه وحده مع الجدة . جلس على السرير وبدأ يبكي . ثم سمع صوتها . كانت تناديه . نهض من سريره وركض باتجاه غرفتها ، لم يجدها ، لكنه سمع انينا يخرج من تحت السرير النحاسي الكبير . انحنى فرآها تتدحرج تحت السرير وبطحة العرق بيدها ، وتتكلم .

ـ شو يا ستي .

لم تجاوبه ، اكملت كلامها .

ـ اسمع يا فرج . فرج عم تسمع . انا لا ، شيل ايدك ، مش هيك ، آخ ، ما تروح ، هلق الدنيا عتمة والعسكرية برّه .

ـ شو يا ستي .

ـ قلتلك العسكرية ، هلق بيقتلونا ، عم يقتلوا كل الناس ، خليك .

ـ قومي يا ستي ، خلصينا .

رآها تزحف وتحاول الخروج من تحت السرير . لايعرف ماذا جرى ، لكنه رأى نفسه يلبطها

بصباطه، هو يلبط وهي تحاول الخروج من تحت السرير وتئن، وهو يلبط. خرجت، وقفت وحاولت ان تمشي، وصارت تتمايل كأنها ستسقط على الارض.

ـ ليش عم تضربوني، انا ما اكلت القطايف، أنا كنت عم بلعب، هيدا فرج.

وسقطت على الارض جالسة، اسندت ظهرها الى الحائط وبدأت تحرك فكها الاسفل كانها تعلك. اقترب نديم منها.

ـ تعا يا ابني، قعود، ليش واقف.

رفع قدمه الى قرب وجهها. لم تقل شيئا كأنها لاترى.

ـ الله يخليك روح اشتري لي قضامي صفرا. القضامي منيحة مع العرق.
تراجع نديم الى الوراء، وذهب الى غرفته.

يريد ان ينسى. قرر ان ينسى انه تراجع الى الوراء، ان ينسى وجه هذه المرأة. قالت له، أخبرته، سألها عن ابيه فأخبرته عن طفل يرضع من صدرها والنظرات والناس.

ـ بس جدك غير شكل. جدك كان يخاف عليّ كتير. قال لي انطريني وكنت ناطرة. راح وقلي انه رح يبعتلي مصاري حتى الحقه بعد كام شهر، واختفى. واهله اختفوا. ما عاد حدن سأل عني او عن ابني. وجدك شو بعرفني، قالوا تزوج واحدة سودا. بيك قال لي، قال لي انه خايف بكره يطلع عنده اخوة من بلاد هونيك. وانه ما بصير قالو له بيك غني، ولازم هو يروح تيشوف ويجيب حصته من الورتة. امك صارت تبكي. وانا الحقيقة انا وافقت انه يروح، كنت عارفة انه بدو يروح، شو بقدر اعمل. وراح. هو ما راح. كان بدو يروح وقتلوه. بس امك خوتة، قالت انه راح. هو ما راح ولا إجا. بس ليش قتلوه. قتلوه وما جنزناه. يا فرج. حلّ عني يا فرج. عيب في ناس.

اشارت الى نديم بأن يأتي الى جانبها. جلس حدها فضمته وبدأت تقبله، ورائحة العرق واظافرها المتسخة ووجهها.

ونديم يريد ان ينسى كل شيء.

قال لندى.

وندى تجلس امامه. كان لايريد ان يخبرها شيئا، لكنها استدرجته الى الكلام. نديم زيدان يعلم أنه لايستطيع ان لايحكي. ينظر الى عيني ندى فتكرج القصص على لسانه. وعندما احبها نديم، او عندما قرر انه يحبها، كانت تعرف جميع القصص. حاول ان يخبرها عن الحرب فاكتشف انها تعرف اكثر منه. قالت له انها كانت تهرب السلاح بسيارتها وانها..خاف من شجاعتها. كانت تدخن وتبتسم وتنظر اليه وهو يخاف. فنديم زيدان يخاف من الموت. جدته ماتت فرأى الموت.

هكذا تورط. اخبرها عن موت جدته وكيف وجدوها في الصباح منحنية على الارض ووجهها ملطخ ببقع سوداء. اخبرها كيف ان الموت مخيف، فابتسمت وهي تشرب آخر قطرة من فنجان القهوة.

- انا لا اخاف من الموت، امي تخاف. عندما رأت جدتي بدأت ترتجف. لم تكن حزينة، فهي لم تكن تحب والدة زوجها. لكنها ارتجفت من الخوف.

هكذا حاول نديم ان يقول. لكن الحقيقة انه خاف، وانه لم يعرف كيف يساعد امه. فالمرأة الكهلة كانت ستموت على اية حال.

قال الطبيب ان حالتها صعبة.

هزت الام رأسها الى الاسفل، ونديم ايضا، لم يشعر نديم بأية شفقة على هذه المرأة. وكان الوضع مخيفا. ينهض في الليل ويتسلل الى غرفتها ليرى اذا كانت تتنفس. والقصة طالت. ثلاثة اشهر ونحن نسبح في الخرا، قالت امه وهي تتأفف. كانت رائحة البيت قد تغيرت. كل شيء تغير والمرأة لاتموت. ثم ماتت.

تثاءبت طويلا ثم ماتت. كل بعد الظهر وهي تتثاءب حتى كاد فكها ان يسقط. ثم بدأت ترتجف. قالت له امه ان يذهب الى الكنيسة ويجلب ابونا يوحنا.

- لشو الخوري

- لازم لازم، قالت الام. لازم تتناول.

ذهب نديم وهو يشعر بالغثيان. فهذا الخوري يوحنا بشع. لحيته طويلة وبيضاء، وامه تهدده بأن الخوري يستطيع ان يضعه في اذنه. الخوري يحمل مفتاحا كبيرا وينظر الى نديم مهددا.

- بفتح دينتي وبحطك جوا وبخلص منك.

ونديم يخاف. يرى الخوري يوحنا يقترب منه. يحاول ان يبتعد، يصطدم بأمه الجالسة على الكنباية. أمه تمسك به والخوري يوحنا يقترب ونديم يخاف. لكن الخوري لايستعمل المفتاح والاذن تبقى مغلقة.

نديم يخرج من البيت راكضا، يصل الى الكنيسة ويقرع الباب.

الخوري يوحنا في منزله القريب. هكذا يقول له الرجل الذي يملك يدا ملتوية ويجلس بين الايقونات.

نديم يقرع باب بيت الخوري. امرأة قصيرة وبدينة تفتح الباب.

- وين الخوري؟

ـ يا ابونا

ـ خليه يتفضل.

نديم يدخل. الخوري يجلس خلف الطاولة وهو يأكل الفول والبصل والزيت يشرشر على لحيته نصف البيضاء.

اخبره نديم عن المرأة التي تموت.

ـ يلله يلله، قال الخوري ونهض بسرعة وخرج من البيت وجلب الكأس المغطى بفوطة حمرا من الكنيسة، ومش مع نديم.

كانت الجدة بفكها المرتخي تحوزق. احتار الكاهن. انتظر وهو يتمتم بكلمات غير مفهومة، قالت الام انه يصلي باليونانية. لكن الحوزقة لم تتوقف. تقدم الكاهن من المرأة وناولها القربان بالملعقة الصغيرة وأغلق لها فمها بيـده، ولم يزح يده عن الفم خوفا من ان تبصق وهي في حالتها. ثم هرول خارجا، وامتلأ البيت برائحة البصل.

قال نديم لندى ان الموت لا معنى له.

كان هذا هو لقاؤه بها. لم يكن اللقاء الاول، لانه في اللقاء الاول لم يقل لها شيئا، اكتفى بايصالها الى البيت. قال له السيد مروان ان يوصلها. وكانت هي السكرتيرة الجديدة في المكتب الفخم.

ركبت في المقعد الخلفي، ونديم لم ير منها سوى انحناءة تنورتها ووجهها الجانبي.

قال، لابد انها زبونة المدير كالعادة، فلماذا اتورط وافقد شغلي. صار يوصلها كل يوم، كانت هي تطلب منه ان يوصلها، لكنها لم تكن تتكلم في السيارة. لكن نديم بدأ يشعر بالاشياء وكأنها تعربش على ظهره، تجلس خلفه مباشرة ولا تقول غير شكرا. والاشياء تعربش ونديم لايلتفت الى الوراء. تقول شكرا وتنزل من السيارة دون ان تلتفت. ثم لم تأت الى المكتب. قالوا انها مريضة، وطلبوا منه ان يذهب الى بيتها ليجلب ملفا. قرع الباب، كان يتوقع اماً عجوزا تلبس الاسود وتشبه امه. لايعلم من اين جاءته صورة امه وهي ترقص. تحمل فوطة سوداء وترقص. ربما لانها اخبرته انها لم تدفن اباه، وأخبرته حكايات الجناز والرقص الذي لم يحصل. لا، هي لم تجرؤ على اخباره. ابو عبده اخبره. كان يقشر الفستق ويشرب البيرة امام مصطبة البيت حين دعا نديم الى مشاركته، واخبره عن دفن ابيه الذي لم يحصل نتيجة عناد الام. انفتح الباب ولم تكن هناك امرأة ترقص. كانت ندى بالروب شاحبة. قالت تفضل، فطلب الملف. دخلت ودخل وراءها. هو اغلق الباب، هي لم تغلقه، واعطته الملف. كان بيتها مؤلفا من مدخل صغير وغرفة واحدة. اعطته الملف وبقيت واقفة. لم يسألها شيئا، قال شكرا وذهب. لكنه من تلك اللحظة بدأ يشعر بأن شيئا يلفه

كله، مثلما شعر مع حليم.

لكن نديم زيدان قرر ان ينسى حليم كرياكوس، ونسي من زمان كيف رفع الرجل عصاه في وجهه. لم يكن نديم يعرف انه ارتكب خطأ. لم يكن هناك خطأ. كان هو وكرياكوس يجلسان تحت الدرج ويتضاحكان. اخرج كرياكوس محرمته ووضعها على عينيه وبدأ يتكلم عن النجوم التي يراها. كانا يتضاحكان، ثم شعر نديم ان كل شيء يزحط. الارض تزحط والمحرمة تزحط وكرياكوس يزحط وكل شيء. كان كرياكوس يضع يديه بين فخذيه ثم يمدهما الى نديم ثم يضحك ثم يرتجف من البرد ونديم يزحظ. وجاء الرجل بخيزرانته وبدأ يشتم ويقول عيب ويقول. ونديم لا يعرف، يركض الى البيت، ونديم لايذكر لكنه يزحط على الدرج وينفدغ رأسه، دخل نديم الى البيت والدم ينزف منه. كانت الجدة تشرب العرق تحت السرير، نهضت عندما سمعت تأوهات نديم، ووضعت العرق على رأسه المجروح، فصار ينط من الالم والحرارة والجدة تضحك وتحاول ان تدلق العرق من جديد وهو يهرب منها، وهي تشرشر العرق على الارض وتضحك.

نسي نديم ان الجدة كانت تضحك عندما كان ينط، نسي لأنه رآها امامه ممدة وأمه ترش الكولونيا على السرير ولا احد يولول. قالت امه يا حرام وحاولت ان تولول، ثم سكتت وصارت تشبه الدجاجة.

ولم يلتق نديم بابن كرياكوس الذي يكبره بثلاث سنوات الا امام الدكان، كان حليم كرياكوس يجلس على كرسي منخفض باسنانه المدفوشة الى الامام. وصل نديم الى امام الدكان، لكن حليم كرياكوس لم يسلم عليه. نديم لايفهم لماذا لايسلّم، اقترب اكثر، ادار ابن كرياكوس وجهه كأنه لايعرف نديم. الآن صار نديم يفهم السبب، صارت الارض مدوّرة كما قالوا له وصار يعرف. لكن لماذا سقط كرياكوس مع البسكليت في المهوار، قالوا انه مات، ومشى نديم في الدفن وشعر بظهره يلتف على جسمه وصار يرتجف دون ان يبكي.

هكذا ارتجف عندما ماتت المرأة الكهلة. قالوا ان امه لم ترقص في حياتها، والد زوجها اختفى، وزوجها حين مات قالوا انه لم يمت، ولم ترقص في اي دفن. وعندما جاء الشباب بالتابوت وبدأت الولولة الخلفية التي تشبه الانين بالارتفاع، سمع الناس يقولون، سمع امه التي قالت له انهم اجبَروها على ان لا ترقص.

ـ عيب، الرقص مابيجوز على الختيارة.

هكذا قال العم فيليب وهو يمسك بالام، ونديم بين قدميه يشم رائحة الملح ورائحة الثياب السوداء.

ولم يرقص احد.

وفي دفن حليم كرياكوس لم يرقص احد.

وعندما سألته ندى اذا كان يحب الرقص، تذكر انه مثل امه، وانه لم يرقص في حياته ابداً. لكن حليم مات. ومنذ اللحظة التي رآه فيها مطعوجا ومشربكا بالبسكليت وهو يشم رائحة الموت التي تشبه رائحة الخروق.

كان حليم كرياكوس بطل الحي كله. يتسلق شجرة التين. يعربش الى الاعلى، ويأكل ويأكل، ثم يملأ السلة الصغيرة، ويركض بها نحونا. كان كل شيء، وكان الاقوى.

قالوا انه الاقوى مع انه لم يكن قويا. قالوا انه ضرب الاستاذ ابو رجيلي في الصف، لكنه في الحقيقة لم يضرب الاستاذ. نديم يذكر الان، كان الاستاذ ابو رجيلي مختلفا في كل شيء. الذقن الحليق المائل الى الاحمرار، والاناقة المفرطة التي تمثلها الكرافات الحمرا القابعة فوق ازرار القميص وكأنها لاتتحرك، والخاتم الذهبي في الاصبع المليء بالشعر الاسود. وكان للاستاذ ابو رجيلي طريقته الخاصة في تأديب التلاميذ. يكون مديرا ظهره للتلاميذ كي يكتب المعادلة على اللوح الاسود، فيحس ان فلانا تكلم، او ان غيره يلهو او ان هناك حركة مريبة، لكن الاستاذ لايتوقف عن كتابة معادلاته، يتابع الكتابة وكأن لاشيء هناك، ثم يستدير فجأة ويطلب من التلميذ الفلان ان يقف. التلميذ يقف وينتظر سؤالا، فلا يسمع سوى الكف وهو يفرقع فوق اذنه.

هكذا ارعب الاستاذ ابو رجيلي الجميع، لا لأنه يضرب، فجميع الاساتذة يضربون، او يهددون بالضرب، لكن لأن ضربته كانت مختلفة، لانها كانت غير متوقعة، وتحدث صوتا عاليا يربك الجميع.

وحليم كرياكوس كان كغيره من التلاميذ يتوقع الكف ويخاف منه ويرتبك امام رقصة الموت. وحين سمع صوت الاستاذ ابو رجيلي يطلب منه الوقوف شعر بالارتباك، فجميع الوجوه استدارت نحو المقعد الخلفي حيث يجلس حليم، والاستاذ ما يزال يتمهل في كتابة معادلته على اللوح، والمعادلة تطول وتطول الى ما لا نهاية.

وقف حليم، تقدم الاستاذ، وسمع الجميع فرقعة الكف المرتفعة ورأوا الدم.

كان الدم يتدفق من اذن حليم اليمنى، ثم صار حليم يتقدم والاستاذ ابو رجيلي يتراجع الى الخلف مذعورا. لايعرف نديم زيدان من اين جاءت حكاية ضرب الاستاذ، لان الاستاذ لم يضرب، فقط تراجع امام حليم النازف والذي كان يتقدم اليه، وصل حليم الى الاستاذ، استند الاستاذ الى الحائط وانتشر الدم على بذلته، وصرخ جميع التلاميذ وهرب حليم كرياكوس بينما بقي الاستاذ واقفا كالمعتوه والدم ينتشر على الجاكيت ويبقع القميص الابيض والكرافات. ثم صرخ التلاميذ ان حليم ضرب الاستاذ وقاموا من مقاعدهم. الاستاذ فتح الباب وركض والتلاميذ لحقوه. نديم كان بينهم، يذكر انهم كانوا يزعقون، وأن المدير جاء واخبرهم انه عيب ان يمدوا ايديهم

الى الاستاذ، وكان الاستاذ خائفا يتمتم وصوته لايخرج من حلقه. من يومها صار حليم كرياكوس بطلا، والاستاذ ابو رجيلي غادر المدرسة ولم يعد. قال الجميع ان ابن كرياكوس ضرب الاستاذ. لكن ابن كرياكوس مات. كان يركب البسكليت ويرفع يديه عن المقود ويسرع في نزلة شارع الفرنيني. وكنا نتفرج عليه وهو يلتفت الى الوراء ضاحكا. كان يضحك ويصرخ بالجميع ان يبتعدوا عن دربه. ثم هوى. فجأة هوى ولم نعد نراه. على مفترق النزلة كان مهوار عمقه حوالي الاربعة امتار، هناك طار ابن كرياكوس هو والبسكليت وعنقه الملتفت الى الوراء. يذكر نديم انه كان في الشارع. يذكر ان الناس الذين تجمعوا على شرفات منازلهم في تلك الساعة من بعد ظهر احد ايام آب الحارة اندفعوا خلف حليم وكأنهم يقفزون من الشرفات او من الشبابيك الخشبية العتيقة. وفجأة صار كل الناس أمام المهوار. بعضهم ركض باتجاه الدرج الموصل الى كعب المهوار، وبعضهم بقي فوق الطريق وكأنه يستعد للقفز. امرأة صرخت طالبة ماء الزهر، كان رجال وماء وماء زهر واصوات واولاد.

وكان حليم متداخلا بالبسكليت ولا يرى، صار وكأنه جزء من البسكليت، التف الجنزير على قدميه وارتطم رأسه بطرف المقود وتراخت يداه. وكان الصراخ في كل مكان. الجميع يصرخون دفعة واحدة. زوجة الفران تقدمت وهي تحمل طشتا مليئا بالعجين، قالت ان العجين يجب ان يوضع على الرضوض. جاء والد حليم، جاء في الآخر ولم يلحظه احد الا حين تقدم بالبيجاما المقلمة وانحنى فوق ابنه. كان اكثر الجميع هدوءاً. نظر الى الخياط الذي يقف الى جانبه.

ـ لازم حكيم، لازم حدن يروح ويجيب حكيم.

ثم امسك برأس ابنه وانحنى فوقه كان يقبله، والتفت الى الخياط الذي كان قد طلب من الشباب احضار الطبيب.

ـ شو رأيك يا معلم فؤاد.

ـ ما في لزوم للمستشفى، قال المعلم فؤاد.

ـ ما في لزوم، قال الاب.

ـ العوض بسلامتكم، قال المعلم فؤاد. احملوا الصبي وخذوه الى البيت.

ـ بس لازم حكيم، صرخت زوجة الفران.

ـ الحكيم بيلحقنا على البيت، قال المعلم فؤاد.

انحنى والد حليم على ابنه وحمله هو والبسكليت ومشى. كان من المستحيل فصل الصبي عن البسكليت، كأن الحديد تداخل في جسمه. تساقط الدولاب الخلفي من بين يدي الاب، تقدم الناس وعاونوا الاب على حمل ابنه وسحبه من بقايا البسكليت وذهبوا بالصبي الى البيت. وعندما جاء الحكيم كان الجميع يعرفون ان ابن كرياكوس مات، لذلك لم يسأل الاب الطبيب شيئا، اكتفى

بأن يهز رأسه فيا الدموع تتساقط من عينيه الحمراوين.

وقف نديم زيدان يقرأ ورقة النعوة المحاطة باطار اسود سميك وشعر بالخوف. «انتقل الى رحمته تعالى»، اعتقد ان تعالى هذا تعني تعال، وانهم يطلبون من الله ان يأتي وينتهي العالم ويلتقي الجميع بابن كرياكوس في السما. خاف من حلم ومن موته الذي قد يكون مدخلا لنهاية العالم التي يتكلم عنها الخوري يوحنا عندما يأتي لزيارتهم وهو يحمل وعاء مليئا باطار واغصانا يرش بها الماء على حيطان البيت، ويأخذ المصاري مقابل ذلك، ويتمتم شاكرا او مباركا البيت واهله. والجدة تنظر اليه بعيون بلهاء. وتسأله متى يعود الرجل، وهل يمكن ان يكون تزوج، واذا تزوج فما هو موقف الكنيسة، واذا اخذت الكنيسة موقفا ماذا عليها هي ان تفعل، واذا مات من يرثه، واذا واذا، والخوري يتأفف ثم ينتقل بالحديث الى رؤيا يوحنا، ويروي عن الملاك الذي سيضرب الارض بذنبه ويحيلها الى بركان من النار والملح، فتسكت الجدة وتنزوي وحيدة في زاويتها، ثم تلعنه حين يخرج وتضع بطحة العرق بين شفتيها وتكرع.

لكن الجدة تناولت وهي تحوزق، وماتت قبل ان تتوقف الحوزقة، ورأى نديم شيئا اسود يخرج من فمها، فركض الى الصالون وقال ان الجدة تتقيأ شيئاً اسود لغسل الجثة. ونديم لم يبك. وهو يريد ان ينسى. ماذا يعني موت هذه المرأة بعد ان مات الجميع. حتى الاستاذ سليم مات. مات وهو يحاول ان يقرأ على ضوء الشمعة. توقف قلبه، سكتة قلبية قالوا، رأسه سقط على الشمعة فانطفأت وبرزت اثار حرق طفيف اسفل خده الايسر. وعندما ذهب نديم زيدان الى دفنه والتقي بتيريز هناك شعر بخجل مفاجيء. كانت تيريز تنظر بعينيها الصينيتين باتجاهه. هو لم يستطع، لم يفهم ماذا حصل بالضبط ولماذا تركها او تركته. كان نديم في سنته الاخيرة في المدرسة، كان يعلم انه لن يكمل دراسته، فعليه ان يشتغل ليس فقط كي يساعد امه التي اكل الصابون يديها وهي تشتغل غسالة عند الناس، بل لأنه مش نافع كما قال له الاستاذ سليم.

ـ انت ولد مش نافع يا ابني، احسن تروح تفتش على مصلحة وتريح امك، ان كان فكرك ان الجحشنة راسمال هيدا ما بيفيد، وانا مش مستعد ضل بهدلك فبلاش ما تعيد السنة، روح اشتغل.

ونديم اقتنع. لم يقتنع انه مش نافع، لكنه اقتنع انه عليه ان يبحث عن شغلة ويترك المدرسة. لكن تريز. كان يعلم انها تحبه ولم يجرؤ ان يقول لها انه يحبها. ولا مرة اخبرها شيئا عن عواطفه. كان يتحدث اليها طويلا وهما يتمشيان قرب مقابر مار متر، في الطريق الملتوي المليء باشجار السرو، يتحدث عن كل شيء الا عن عواطفه نحوها، ويكتب لها الرسائل الغرامية التي لم يرسلها ابدا. وكان جميع التلاميذ يعرفون بحكاية حبه لها. لكنه لم يقل شيئا. بطرس قال له. كان نديم قد ترك المدرسة وصار يشتغل ميكانيكيا للسيارات. جاء بطرس مرة الى الكاراج وخرجا تمشيا سويا

وتعشيا في مطعم مروش. وقال بطرس انه لم يفهم موقفه. اخبره انه ذهب مع تريز الى السينما وانه حدثها عنه، وانها قالت انها كانت تحبه لكن نديم لم يقل لها شيئاً. يبدو انه اخرس قالت تريز. ولكنها الان. الان قال بطرس انها اصبحت صديقته وانه يقبلها على شفتيها، وانه يأخذها الى السينما وهناك يمسك يدها طويلا.

تريز تنظر الى نديم ونديم لايعلم ماذا يقول، ثم خرج بعد ان قدم التعازي، واكتفى بان هز لها رأسه. شعر نديم ان تريز زحطت وذهبت، وأنه لن يستعيدها ابداً فلماذا يحاول. ذهبت هي ومريولها النيلي وساقيها الرفيعتين وحركة يديها التي لاتتوقف كانها تدور. كانت تريز تدور دائما ثم ضاعت. كل شيء ضاع. ولم يبق سوى هذه الام التي تجلس امامه كل مساء وتسأله متى يتزوج. وهو لايعرف كيف. هل يمكن، بهذا الدخل المزري.. كيف.. لكن ينظر الى امه كالابله ويقول انه يخاف وانه يجب ان يتزوج وان عليها ان لاتتدخل لانه هو من سيختار المرأة التي يحب.

قرر نديم زيدان ان ينسى كل هذه الاشياء ويبدأ.

الان ابدأ، كل مرة حاولت ان ابدأ كانت الاشياء تفرط. ذهبت الى الكاراج فجاءت الحرب وفرط الكاراج. امتلأت ثيابي بزيوت السيارات وصار وجهي اسود، لكني لم ابدأ.

كان نديم يريد ان يتعلم المصلحة حتى يبدأ ويخلص من هذه الحياة بين امه والصور المعلقة على حيطان البيت. لكن الحرب جاءت وقرر المعلم اغلاق الكاراج لانه يخاف. ونديم يخاف ايضا. كل الناس كانوا يخافون من القذائف ومازالوا يخافون. لكن نديم حارب كما حارب الجميع، نسي الآن كيف كان يجرؤ على اطلاق النار. الان لا، الان اخاف، هكذا كان يريد ان يقول لندى، لكنه لم يقل لها شيئا. تركها تحكي وتحكي ولم يسألها لماذا تعيش وحدها، لم يسألها عن امها التي تعيش وحيدة في احدى قرى عكار وترفض المجيء الى بيروت لأن بيروت مليئة بالروائح. ندى اخبرته دون أن يسألها. هو لم يسأل لانه كان يكتفي بالنظر الى عينيها. ندى لاتشبه تريز في شيء لكنها تعطيه نفس الشعور بالوحدة، نفس الشعور انك امام تفاحة غامضة لاتستطيع ان تمسها او ان تأخذها لانها ستفرط. ندى ستفرط. كان نديم ينظر الى عينيها الخضراوين ويخاف. يفكر في مروان السيد الذي يركب المقعد الخلفي في السيارة، ونديم يقوده من مكان الى مكان وسط الطرقات الملتوية المليئة بزمامير السيارات، ولا يفهم ماذا يعني ان تشتغل في الاستيراد والكوميسيون.

سال ندى، فقالت له ان الخواجة يستورد مولدات الكهرباء الصغيرة ويختزنها، وانه على وشك الافلاس، وانها لاتفهم كيف تقبل زوجته هذه الحياة، هي في باريس مع الاولاد وهو هنا.

لكن نديم زيدان لم يكن يبالي. هذه هي المرة الاولى التي يشعر فيها بالاستقرار. يشتغل في اوقات معينة، ثم يذهب الى حيث يشاء، ويقبض في آخر الشهر مثل جميع خلق الله. ليس مثل

الكاراج. في الكاراج كان نديم غريبا يقف امام المعلم آغوب الذي لايتوقف عن مضغ العلكة حتى وهو نائم تحت السيارات، والزيت والشحم يرشح على ثيابه. العلكة تبدو من بين اسنانه المكسورة وكأنها سوداء من كثرة ما مضغت، ونديم يحاول ان يتعلم. يمسك بالمفكات والعفريت، ويفتح الموتور ويغرق في داخله. وآغوب يشتم صاحب الكاراج ويقول انه لايشتغل شيئا، وانه يشرب عرقه وعرق نديم وعرق جميع الشغيلة. نديم لم يدخل في نقاشات مع اغوب قرر ان يتعلم الصنعة ويفتح كاراجا صغيرا.

لا يمكن، قالت الام. لازم تكون قادر على الزواج، ولازم ولازم.

كل هذه اللازمات راحت هدرا. لا هو تعلم بسرعة ولا الكاراج انفتح. فجأة وجد نديم زيدان نفسه دون عمل. التفت فلم يجد سوى الحرب. كان مشهد الناس وهم يتحمسون في النقاشات وينفعلون، ومشهد المسلحين يثير سخريته في اول الامر. وظل غير مصدق ان الحرب قد بدأت حتى وجد نفسه وهو يحارب.

نديم زيدان لايذكر شيئا من الحرب. يذكرها وكأنها مجموعة من الثقوب الفارغة. بلى. يذكر عادل. عادل هو الشيء الوحيد الذي لم يستطع ان ينساه. عادل الطويل المليء ببقايا الطحين. عادل تزوج ثم مرض ثم مات. لم يمت من المرض كما اعتقد الجميع، لكنه مات مقتولا ومرمياً في شارع معتم فارغ بعد ان قالوا ان كل شيء انتهى.

ـ لم ينته شيء قالت ندى،

نديم لم يذهب الى دفن عادل، شعر بالرعب من الموت. عندما اخبروه ان عادل مات، ذهب الى البيت وشرب بطحة عرق كاملة، واكل كيلو سمك مقلي وحده. وكانت امه تجلس الى جانبه ولا تأكل، تحاول ان تتكلم معه لكنه لايجاوب.

ـ الموت يفتح الشهية، قال لندى.

لكن ندى لم تفهم كيف تكون الحرب مجرد ثقوب فارغة في الرأس.

الحرب في كل مكان، كانت ندى تريد ان تقول، لكن نديم لايفهم، يريد شيئا آخر. يريد أن يشرح لندى أنه يحبها. هذه هي المرة الثانية التي يحاول أن يقول فيها شيئا للمرأة. المرة الاولى كانت تريز، لكنه لم يقل لتريز شيئا. كان يخاف من فخذيها الرفيعين كالقصب، ومن عينيها الصغيرتين اللتين تبتسمان بسخرية.

والآن يريد ان يقول.

طبعا، قصصه مع اغوب لامعنى لها، ومن يخبرها لندى. تلك كانت اشياء اخرى. كان اغوب عندما ينتهي من العمل يأخذ السيارة التي تعجبه. السيارة التي تعجبنا، يقول لنديم، يأخذانها

ويذهبان. وامام كورنيش البحر يبطىء اغوب في السير وفي الاختيار. نديم كان يخاف من السفلس. في المدرسة حدثهم الاستاذ عن اخطار السفلس الذي ينتقل في البوسة، وفي البيت كانت امه تقول له اشياء غريبة بصوت يشبه الوشوشة، وكان يفهم كل شيء،، لكنه لم يستطع ان يتوقف عن وضع يده في جيب بنطلونه.

نظرات الام حين كان يعود من رحلاته مع اغوب صارت مختلفة. تقف وسط الغرفة حيث يتسلل نديم الى النوم، لأنه لايريدها ان تشعر بعودته، تقف هكذا امامه وهو يغمض عينيه مدعيا النوم. تبقى واقفة مدة طويلة الى درجة ان نديم كان يغفو في احيان كثيرة ويتركها واقفة ثم تذهب. اغوب كان يختار الشقراوات دائما، اريدها يقدميين كبيرتين، كان يقول. تركب الفتاة معهما في السيارة ويذهبان الى بيت اغوب. يسكرون ويأكلون الفراريج والبسطرما ثم يقول له اغوب ان يدخل معها في الاول.

- لا، انت الاول، انا لا. يقول نديم.

يدخل اغوب الى الغرفة، ويترك نديم وحيدا مع كأس العرق وبقايا الفراريج المشوية، ويسمع نديم صهيل اغوب. كان اغوب يصرخ كأنه يتألم. سمع نديم الصراخ فركض الى الغرفة ليرى اغوب فوق المرأة، وهو يتابع صراخه.

- شوفي، شو هالصريخ.

اغوب ينفجر بالضحك ويبقى فوق المرأة ويهتز كأنه يموت. نديم لايتزحزح من مكانه ولا يعرف ماذا يجب ان يفعل. يقترب من اغوب قليلا.

- اغوب، اغوب... في شي.

قفز اغوب عن المرأة، وطلب من نديم ان يأتي. كانت المرأة مسترخية على السرير وثدييها الكبيرين يتساقطان الى الجهتين كأنهما مجعلكان، وجهها مجهد وجسمها مليء بالشعر المتساقط من صدر اغوب.

- يلله، شو ناطر، صرخ اغوب.

لم يعرف نديم ماذا يجاوب، خرج من الغرفة وكان يشعر بما يشبه الدوار وبرغبة في النوم. خرج اغوب الى الصالون حيث تساقط نديم على الكنباية. اشعل سيجارة وبدأ يتكلم. جاءت الفتاة، وكانت ملتفة بمنشفة ورائحة الماء الممزوجة بالبسطرما تخرج من جسدها، وجلست الى جانب نديم وارخت رأسها على كتفه. اغوب صار يضحك ويغني ويشتم نديم ويتحداه ان يقوم، ونديم يشعر بنعاس يفترس ما بين فخذيه. ثم وجد نفسه واقفا والمرأة تقوده الى الغرفة. استلقت على السرير فجلس الى جانبها دون ان يشلح ثيابه امسكت ثديها وطلبت منه ان يتقدم.

ـ تعا يا ابني، قرب، حط رأسك هون.

انحنى نديم الى الامام، وضع رأسه حيث اشارت المرأة، وغرق في جسدها. شعر بما يشبه الاغماء. وعندما انتهى رآها تجلس على طرف السرير وتشعل سيجارة. نديم كان عاجزا عن ان يتذكر ماذا جرى بالضبط. انفتح باب الغرفة ودخل اغوب عاريا. كان كرشه الصغير يتدلى ويخفي ما بين فخذيه بطريقة جانبية، وكان رأسه المستدير يتقدم كأنه يكاد يسقط امامه، وابتسامته التي تنزلق من عينيه تكاد تسقط على السرير. تقدم وجلس الى جانب المرأة وبدأ في تقبيلها.

صرخت لا.

ابتعدت المرأة قليلا الى الوراء دون ان تنهض عن السرير وابتدأت تقول لا.

ـ لا، لا، لا مش هيك، مش هيك، ولو، اتفقنا، غير شكل اتفقنا.

اغوب يتراجع الى الوراء قليلا ويغمغم، ثم يقترب من جديد،

ـ انت قلت، انت، واحد واحد، انا ما بقبل، اثنين ما بقبل، شو هالتوحش.

اغوب يصعد الى السرير ويحاول ان يأخذ المرأة، وهي لاتقاوم، هكذا بدت، كأنها لاتريد ان تقاوم، أو كأنها عاجزة عن المقاومة.

واغوب يطلب من نديم ان يبقى.

لم يعرف نديم كيف وجد نفسه يمشي وحيدا في الطرقات التي تضيئها ظلال مصابيح النيون. وعندما وصل الى البيت وتسلل الى سريره، بدأ ذلك الوقوف الطويل للأم أمام السرير. حتى عندما تعرف نديم الى ندى ولم يعد يذهب مع اغوب، فإن الام كانت كلما تأخر نديم مساء، تأتي وتقف امامه كأنها عمود الثياب.

العلاقات مع نساء اغوب لم تكن تتطلب اي مجهود. فبعد ان اعتاد نديم على صراخ اغوب وعلى رائحة البسطرما، صارت المسألة من اسهل ما يكون.

كأنك في الكاراج، يفكر نديم. كأنك امام السيارة او تحتها. وعندما يدور الموتور تفهم كل شيء.

نسي نديم كيف تستولي المرأة على الرجل، نسي كيف يستطيع الانسان ان يهجس بأمرأة. صارت تريز مجرد ذكرى غامضة، مجرد لحظة مشتتة لايمكن القبض عليها. وجاءت ندى. طبعا جاءت ندى بعد ان فرط كل شيء. فرط الكاراج بسبب الحرب، وفرطت الحرب، ولم يفتح كاراجا ولم يصبح غنيا ولم. فرط كل شيء، وندى تنتصب امامه باصابعها الرفيعة وعينيها

الصغيرتين وحاجبيها الرفيعين. ووجهها المائل الى البياض وتنورتها الطويلة التي تخفي تحتها حوضاً لايعلم نديم لماذا صار مركز اهتمامه الاساسي. عندما يعود نديم الى البيت، بعد ان يكون قد اشتغل كل النهار في حمل موتورات الكهرباء او في قيادة سيارة مروان السيد الى كل مكان، ويستلقي في سريره، يشعر بفراغ في بطنه، يفتح عينيه فيرى وجه ندى، ثم يرى حوضها المغطى بالتنورة الطويلة السوداء، ويشعر بأن شيئا يهرب منه، يشعر انه غير قادر على التفكير، وان صلوات امه وابتهالاتها لم تعد تزعجه، بل صارت ايقاعا خلفيا لهذه الهوة التي انفتحت في بطنه.

والأم لاتتوقف عن العمل.

كانت تقول له انها تشتغل من اجل مساعدته، وكان هو يرجوها ان لاتشتغل. تشتغل ولا تساعده. لايعلم اين تذهب بالمصريات. تقف حده كل مساء، ثم تتركه لتبدأ في صلواتها. ونديم يريد ان يقول لها ان لاتتعب نفسها بعد اليوم، فالعمل عند الخواجة مروان سوف يحلّ مشكلتهم المادية، لكنها لا تجاوب او تتناوم. لم تقل له مرة واحدة انه جننها، لم تقل ذلك الا في تلك الليلة حين عاد في حوالي التاسعة من موعده مع ندى، ورآها تقف امام سريره.

ـ وين كنت، تأخرت.

ـ بعدها الساعة تسعة، ليس انشغل بالك، بعدين انا صرت رجال، حلّي عني.

اراد نديم ان يجلس الى سريرة ويغمض عينيه كي يرى ندى. لكن الام لم تذهب. بقيت واقفة كالصنم وقالت انه جننها. قالت وقالت، اتهمته بجميع التهم، كانت تقول وهو لايفهم، كان وجهها يأخذ ذلك الشكل الغريب. ونديم يغمض عينيه ويحاول ان يرى ندى، لكنه لايراها، يرى الثياب السوداء ويشم رائحة النساء والعفونة والبسطرما. يومها فكر نديم زيدان انه يستطيع ان يقتل هذه المرأة. ثم لماذا تعيش. تعيش لأنها تنتظر، هكذا قال لندى امي تنتظر. تنتظر ان يرجع ابي مع انها تعرف انه مات. تنتظر ان ترث اموال جدي، مع انها تعرف انه لن يعود ولن يسأل عن زوجته وانه على الارجح مات فقيرا. تنتظر ان اتزوج، مع انها تعلم انني حين سأتزوج سأتركها تموت وحيدة. تنتظر العجائب، مع انها... مع انها.

وكانت ندى تستمع كأنها لاتسمع. لم تكن تتكلم عن عائلتها، كانت تذهب في عينيها ودخان سيجارتها يغطي وجهها، ونديم ينتظر الجواب.

اما هو فتكلم عن كل شيء، قال لها عن كل شيء، ما عدا الحرب. لم يقرر ان ينسى الحرب لأنه نسيها، كأنها زحطت من رأسه واختفت. لكن ندى استطاعت ان تجعله يتكلم عن عادل وعن الحرب التي نسيها. وندى تنظر اليه، وهو يسألها عن امها، وهي لاتقول شيئا، ويسأل عن الضيعة وعن. كانت قد اخبرته عن قرية بعيدة في عكار وعن ام تعيش وحيدة وعن اخوة لايُدفعون لها شيئا ويعيشون مع زوجات سمينات ويتفرجون على التلفزيون، وعن ارث لطشوه ولم يتركوا شيئا

لها او لأمها.

ندى لاتزيد شيئا عن هذه التفاصيل الصغيرة. حتى زواج ابيها الثاني، بعد ان ترك زوجته لم تشر اليه الا عرضاً، عندما حدثها عن مشروعها للزواج منها.

ـ بعد بكير، ما بعرف، يمكن لازم ننطر.

ونديم يعلم انها تنتظر زواجاً افضل. من يتزوج سائق سيارة. هكذا فكّر وهو يعرض عليها الزواج.

ـ بس الحب اهم شي.

لم تقل شيئا. حدثته قليلا عن امها، ثم قالت ان عليها ان تعود الى البيت باكرا.

قرر نديم زيدان ان ينسى كل هذه الاشياء وينسى.

ـ لازم بلش واعمل كل شي.

هكذا قرر ان يقول لندى عندما تأتي الى موعدها معه. نزل في البيت مسرعاً، ترك البلكون ومشى دون ان يقول لأمه شيئا، سمع دعساتها وهي تتبعه، لكنه لم يلتفت الى الوراء، وهي لم تسأل، وهو في المقهى. جاء الى المقهى وجلس ينتظر، لكنها لم تأت، هذه هي المرة الاولى التي لاتأتي فيها. ونديم خائف، يخاف من ان تكون قد عرفت، طبعا عرفت بموت مروان السيد، لكنه يخاف من ان تعتقد انه قتله. الحقيقة انه يريد ان ينسى هذه الحادثة وأن ينسى امه وعادل والعم فيليب والحرب.

عادل ينساه، ينساه لأنه مات. عندما يموت الانسان يغيب خلف كمشة من التراب ويضمحل وجهه ويختفي، ثم يتلاشى من الذاكرة. هكذا عادل ينحلّ الى لاشيء، صار كأنه لاشيء. وعندما التقاه نديم للمرة الاخيرة صار لايشبه نفسه. يحاول ان يتذكره فلا يعرف كيف... عادل لم يعد عادل ثم مات. في المرة الأخيرة كان لايشبه شيئا، كتفاه منحنيان والهزال يحيط بعينيه والرائحة تخرج من فمه. قال له عادل انه مصاب بداء في الاسنان. ونديم ينظر الى هذا الرجل ويحاول ان يقنع نفسه ان الرجل هو عادل. انه هو نفسه الذي احرق كل شيء. قال لهم انه سيحرق البناية واحرقها. لم يصدقه احد لكنه تقدم من البناية واشعل فيها النار بعد ان افرغ على مدخلها تنكة بنزين.

ـ انتم بتخافوا من البناية انا ما بخاف. قناص، ما فيها قناص، وانا رح احرقها، انتم بس قوصوا شوي، قوصوا بالهوا، وانا بحرقها.

واحرقها.

نديم يريد ان يمحو هذه البنائية من رأسه. امحت من الارض وتحولت الى كومة من الرماد

والحجارة السوداء لكنها لاتنمحي من رأسه. يراها مشتعلة ويتخيل رجالا واولادا يحترقون في الداخل ويسمع اصوات النساء الخارجة من الشبابيك. عادل قال لهم ان لا احد في البناية. احرقها لان لا احد فيها. ونديم يشعر وكأنه مع اغوب ورائحة البسطرما تملأ المكان.

ـ اتركوه لنديم، بعدو جديد.

تركوه وتقدموا.

ـ ما حدن يتراجع او منموت كلنا، صرخ عادل.

هذا ليس عادل. هكذا قام الرجل بمحو نفسه. كتفاه يتساقطان وشعر رأسه صار ابيض. لايمكن، هل يشيب الرجل خلال فترة قصيرة. وتذكر نديم زيدان ان الفترة القصيرة صارت الآن تسع سنوات، وتذكر انه لم يعد صغيرا.

ـ صار عمرك ثلاثين سنة يا ابني،

قالت امه وهي تقف امامه والشمعة في يدها. الشمعة دائما في يدها. تضيء الشمعة وتتجول في البيت الصغير والظلال ترتجف، والبلاط الابيض الموشى بالخطوط السوداء التي تشبه الاغصان يرتجف تحت قدميها، وهي تمشي وتمشي وتتمتم بصلوات منخفضة.

تغيرت المرأة كثيرا بعد وفاة الجدة. كأن الجدة كانت الخيط الأخير الذي يربطها الى عالم غامض، الى أب وزوج غابا في ظروف لا تعرف معناها. والآن لم يعد لها أحد. كانت تقول لنديم دائماً ان لا أحد. وهو يستمع اليها ويحاول أن يقول، لكنها تردد كلمتها، وتقول لنديم. انت مش حدن، يا ربي تسامحني، كيف الواحد مابيعرف ابنه، انت ما بتذكرني بشيء، ما بعرف ليش هيك عم بكفر، انت بتروح وبتجي وما بعرف شي عنك.

ونديم لا يعلم ماذا يقول. تعب من الشمع، ومن ثوب المرأة الاسود ومن اسرارها التي لاتنتهي. حين يأتي الى البيت كان يراها وكأنها تقفل الجوارير او تخفي شيئا، ولا مرة فكر نديم ان يسألها عن اسرارها. كانت هذه المرأة تبدو وكأنها تشبه الصور المعلقة على الحيطان. صور بالاسود والابيض وعيون نصف مغمضة، وابتسامة باهتة صنعت على عجل بناء على طلب المصور، ورائحة تشبه رائحة الموت او رائحة صندوق قديم مقفل. لم يكن يسأل امه عن اعمالها، هو يعرف انها تغسل الثياب وتجلي في بيوت الناس وتضع المال في صدرها. كانت تحشو صدرها بأوراق الجرائد مخافة ان تصاب بنزلة صدرية، ومع اوراق الجرائد كانت تلّف الليرات وتجد لها مكانا ثابتا.

وجاءت الحرب.

نديم لم يفقد عمله بسرعة. ظل يذهب الى الكاراج ويشتغل. ولكنه جاء الى البيت ولم يخرج. فوجئت الام. هي ايضا فقدت نصف زبائنها او اكثر. كلهم يسافرون، قالت، كلهم يتركون

البلد ويذهبون. ونديم لم ينزعج من الجلوس في البيت. بلى انزعج، رآها خائفة على مالها، كان يعلم انها تملك المال، لكنها كانت تتشكى دائماً. خاف نديم منها، ومضى يبحث عن عمل، حتى فتحها الله في وجهه واشتغل في موتورات الكهرباء.

وعندما اختفت الام خاف نديم.

عاد الى البيت متأخرا ولم يجدها. احسَّ بوجع في اسفل بطنه، وحاول ان يبحث عنها. خرج الى الشارع الملتوي دون ان يعرف من يسأل واين. كان الشارع مظلما وكانت الجراذين تملأ الرصيف المغطى بأكوام الزبالة. فكّر ان يذهب الى منزل العم فيليب لكنه خاف من الكلب. كان العم فيليب يعيش في منزل قديم تحيطه حديقة واسعة، يعيش وحده بعد ان زوج جميع اولاده وماتت زوجته، وكان يعيش معه كلب كبير يشبه الذئاب وتركه في الحديقة، وصار الكلب سيد الشارع بأسره. عندما وصل نديم الى باب الحديقة سمع نباح الكلب وجعيره فتراجع الى الوراء، ولم يدخل ولم يسأل عن امه.

في المرة الوحيدة التي دخل فيها الى هذا البيت شعر بخوف لامثيل له. فتح باب الحديقة ودخل مهرولا ليعطي امه قطعة القماش التي اشترتها من اجل ابنة العم فيليب. دخل مهرولا فرأى الكلب امامه، تراجع نديم الى الوراء وتقدم الكلب وقفز. نديم يزحط ويسقط على جنبه، نديم يرى الكلب، الكلب يتقدم ويضع قدميه الاماميتين على صدر نديم وهو يزمجر. العم فيليب لم ينتبه، يجلس على كرسي من الخيزران وينظر، نديم يرتجف، العم فيليب ينتبه الى الكلب ويبدأ بالضحك الخافت ثم يقهقه ويصرخ: هو بي هو بي. لكن مخارج صوته تضيع في القهقهة، القهقهة تتحول الى ما يشبه الصراخ المبحوح، والكلب يتراجع قليلا ثم يتقدم، والسيد فيليب يضحك، ويغيم صوته في صراخ مبحوح، ثم بدأ العم فيليب يسعل، كان يقف ويتقدم باتجاه نديم رأسه منحن على بطنه وهو يسعل بقوة حتى لكأنه سيختنق، ونديم ينظر ويخاف ان يموت الرجل فيقتله الكلب. واخيرا نجح العم فيليب في الوصول الى الكلب، تقدم وهو يعصر بطنه بيديه، وقاد الكلب الى الوراء.

- تفضل عمّو.

صوت نديم لم يخرج. مد له قطعة القماش، وعاد الى الوراء دون ان يبرم ظهره.

نام نديم ليلته وحيدا. كانت هذه هي المرة الاولى في حياته التي ينام فيها وحده في البيت. شعر برطوبة الحيطان، وبدوائر تزحف في اتجاهه، ولم يفكر في امه كثيرا. فكر انه سيذهب في الغد الى المستشفيات للبحث عن جثتها بين قتلى الامس. لكنه عندما استفاق في الصباح، وجدها قد حضرت له ركوة القهوة وتركتها امام سريره، بينما كانت قدماها تزحفان على ارض المطبخ.

شرب قهوته، نهض من سريره ودخل الى الحمام، قرعت باب الحمام وسألته اذا كان يريد شيئا قبل ان تخرج.

ـ لوين رايحة

ـ عالشغل.

ـ اي شغل.

وفهم منها انها اشتغلت في دير للراهبات، وانها نامت عندهم الليلة الماضية، لأنها اشتغلت كثيرا وتأخرت في الليل، وطلبوا منها ان تنام، وانها سعيدة جدا بشغلها الجديد، وان الراهبات عظيمات.

لا يذكر نديم زيدان شيئا عن الراهبات. امه تذهب الى العمل، وهو يذهب الى قيادة سيارة مروان السيد، او الى حمل الموتورات الصغيرة في سيارة بيك اب، من اجل بيعها لاصحاب الدكاكين في شارع الحمرا. لكنه رأى في عيني الراهبة بقعة ضوء جعلته لاينسى تلك النظرة الغريبة. كانت الراهبة تجلس مع امه في ركن الصالون الصغير، وتشربان القهوة. دخل نديم وسلّم عليها. امسكت الراهبة بيده طويلا قبل ان تتركها.

ـ الاخت ماري، قالت الام.

ـ تشرفنا.

ـ الاخت ماري بتعرف تقرأ بالايد.

جلس نديم ويده في يد الراهبة.

ـ مبارح، تابعت الام، مبارح كل الراهبات كانوا عم يحكوا عن المونسينور جوزيف. الماسور قريتللو بايدو وشهقت، عطاها ايدو وكان واقف بملعب المدرسة ومستعجل، وقالها قريلي، مسكت الايد وشهقت، وما حكيت ولا كلمة. قال الابونا شو في يابنتي، قالتلو ما بدي قول، قال لا قولي الله يخليكي لاني مستعجل وما عندي وقت، وقالتلوا، وهيدا صار قدام كل الراهبات قالتلو بدك تموت بعد ثلاث ايام، ابتسم المونسينيور جوزيف وبين الخوف على وجهه وسالها بصوت حاول يبين انه طبيعي، وكيف بدي موت، ما بعرف مش مكتوب قالت الراهبة، في شي بدو يهبط، في شيء بدو يتكسّر، بس ما بعرف. بس المونسينيور جوزيف كان مستعجل فأخذ ايدو ومشي، قالتلي الاخت ماري انه خاف، بس كان مستعجل كتير وما عنده وقت يستفهم. ومبارح مات. اجت قذيفة على غرفته ومات.

المونسينيور

بينا الام تتكلم، كانت الراهبة تنظر الى الارض، لكن شيئا من عينيها كان يرتفع الى الاعلى ومنه كان هذا الضوء المخيف.

طلب منها نديم ان تقرأ في يده.

ـ انا ما بؤمن بها الاشياء، بس قربلي لشوف.

اخذت الراهبة يده اليمنى وغرقت، كأنها غرقت، اختفى الضوء من عينيها وبرز انفها الاحمر الدقيق وكأنه يشم يده.

اكيد، قال نديم. اكيد امي خبرتك كل هالخرافات، اكيد قالتلك عن جدي وعن بيي، وانه انا كمان رح اختفي، منشان هيك ما بتحط مصرياتها عندي، ومنشان هيك بدها تزوجني على بكير، اكيد انت عم بتفتشي عن اصل القصة وعن ايمتى لاح اختفي.

لم تجاوب الراهبة، كأنها لم تسمع شيئا، أو كأنها تعيش في عالم اخر، بينما كانت الام تعض شفتها السفلى، كأنها تنتظر خبرا.

رفعت الراهبة رأسها.

شو، قال نديم، بدي موت شاب.

ـ مش اكيد، قالت الراهبة وسكتت. ثم اخذت يده من جديد وغرقت، وغرقت القاعة في الصمت.

ـ مش اكيد، لا، قالت بعد ان مرت بضع لحظات طويلة. الارجح لا، الارجح بتعيش كتير، ما تخاف، رح تعيش كتير، بس ما بعرف، مش اكيد.

ارتخت شفة الام وكأنها اصيبت بخيبة أمل.

ـ لا لا، ما رح تموت، رح تتجوز، بعد فترة قصيرة رح تتجوز وتخلّف، رح يجيك ولاد كتير، بس رح يصير معك حادث غريب.

ـ حادث شو، قالت الام.
ـ لا، لا، حادث بس مش هلق، وقت تكبر،
ـ حادث وبموت، سأل نديم.
ـ لا لا بتعيش كتير، ما تخاف. بس ما بعرف.
لم يقل احد شيئا. سحب نديم يده وخرج من البيت.

وعندما كان نديم زيدان يقود مروان السيد في سيارة الـ ب. ام اوتوماتيك التي تمشي على الطريق وكأنها لا ترتطم بالاسفلت، لم تكن السيارة تهمه ولا هذا الخواجة الذي يجلس خلفه مباشرة وتفح منه رائحة الكولونيا ورائحة الاموال التي لا تأكلها النيران، كل ما كان يهمه هو ندى. فندى غيرت كل شيء. منذ اللحظة التي رآها فيها وكل شيء يتغيّر. صار نديم ينظر الى الاشياء بعيون جديدة، ولم يعد يهمه هذا العمل الذي يأكل كل وقته، لم يعد مهتما بالسؤال عن موتورات الكهرباء الصغيرة وعن كيفية تشغيلها، طبعا صار يعرف كل هذه الاشياء بفعل التجربة.

لكن ندى تعرف كل شيء. وهو لايعرف. وعلاقة نديم بها استغرقت وقتا قبل ان تستقر. كان يشعر انه يتلبك ويخطىء دائما. وكانت هي تبتعد كأنها لاتريد او كأنها مشغولة بشيء آخر. كان نديم يعلم انها لاتحب الخواجة مروان، كان هذا واضحا من نظراتها، تنظر اليه من زوايا عينيها كأنها لاتريده ان يراها، او كأنها تريد ان تضع شيئا يحجب وجهها عنه. لكن نديم كان دائم الاخطاء، يحاول ان يكون لطيفا فيكون جامدا، يحاول ان يخبرها نكتة فتطير القصة من رأسه قبل ان يسألها اذا كانت تحب ان تسمع. وفي النهاية شعر بالجرأة تجتاحه وكأنها موجة تضرب عينيه وسألها اذا كانت تقبل دعوته الى فنجان قهوة، وقبلت. وفي المقهى على شاطئ البحر شربا القهوة بسرعة دون ان يجدا الكثير من الكلمات ثم تمشيا على كورنيش البحر. كانت الريح تلعب بين عيونها والموج يعلو والبحر يقترب. قال نديم اشياء كثيرة، انحلت عقدة لسانه واخبرها عن امه والراهبة وعن التبصير والاولاد الذين من المفروض ان يخلفهم.

ـ معقول، قالت، انا ما بؤمن بها لاشيا.

ـ انا، ما بعرف قال نديم. يمكن الدنيا مركبة من اسرار. كل شي فيه سر كبير، والواحد منا بفكر حالو بيعرف، بس هو ما بيعرف شيء.

ومشيا. ونديم يشعر بذلك الشيء الغامض الذي يحتاج عموده الفقري ولا يستقر، اراد ان يقول لها انه معها لايشعر كما كان يشعر، انه، ان الرغبة تتحول الى شيء غامض لا اسم له. اراد ان يقول لها ان هذا الشيء الغامض لا بد وان يكون هو الحب، وسمع صوتها وهي تقول انها لاتعرف شيئا. امسك يدها. وضع يدها على ذراعه المطوية وانحدرت يده الثانية حتى لامست اصابعها. ومشيا طويلا دون ان يتكلما. كان نديم يرى على صفحة البحر الوانا لا حصر لها. كان يرى صورا تتراقص وكأنها تسبح فوق الامواج. كان نديم يتمنى ان يهطل المطر.

ـ امشي حدك تحت المطر.

اكتفت بأن هزت كتفيها.

لم يكن نديم ريدان يريد ان يخبرها شيئا. كان ينظر الى عينيها فيرى شيئا غامضا. يرى ما يشبه الزجاج الذي تنكسر فيه الاشياء، ويرى شيئا لايشبه الامهات.

كان نديم يعتقد في قرارة نفسه ان هذه الفتاة لن تتزوجه. فهي مختلفة وقادرة على ان تفعل اي شيء، وهو يخاف منها. لكنه اخبرها. اخبرها عن امه وكيف صارت تجلس امام الشباك ولا تفعل شيئا. انقطعت عن الذهاب للعمل في مدرسة الراهبات، دون ان تخبره السبب. ونديم لم يقل لها انه عرف السبب. التقى بالراهبة في الطريق، وامسكت يده كما فعلت في المرة الاولى ولم تتركها.

ـ انا بدي اقرالك هالمرة، قال نديم.

وقلب يدها ونظر اليها طويلا.

عيب، نحنا بالطريق، قالت الراهبة.

سحبت يدها واخبرته عن امه، قالت انها سرقت، وانهم وثقوا بها وصارت مثل اختهم، لكنها سرقت المصاغ.

- بس، انتو الراهبات ما عندكم صيغة وذهب وهالاشيا.
- ما عنا صيغة شي، وانو امك تسرقها شي تاني.
- امي ما بتسرق يا ماسور، يمكن حدن تاني.
- مش معقول يكون حدن تاني، شافوها، وانا متأكدة.

وهي انكرت، الام انكرت وذهبت الى قرب الشباك. ولم يعد نديم يرى منها شيئا سوى تنورتها السوداء المجعلكة من كثرة الجلوس وطريقتها في المشي التي تشبه الزحف على الارض وعينيها الغائبتين. لم تعد تسأل شيئا، لم تعد تزور احدا، حتى العم فيليب انقطعت زياراته. قالوا انه سافر وانه باع كل شيء وذهب الى كندا. قالوا انه أخذ اموال الام التي كانت تخبئها معه ولم يودع احدا. لكن الام لم تقل شيئا ونديم لم يسألها.

ندى لم تزعل عندما اخبرها عن السرقة.

- امك معها حق. شو الراهبات تعبوا بالمصريات. يمكن كان لازم امك يكون معها مصاري، بعد يللي عمله فيليب.

ونديم بدأ يقتنع بوجهة نظر ندى. لكنها صارت تحدثه عن السفر وهو يخاف من السفر. تقول انها تريد ان تسافر وتدرس، وأنها اجبرت على قطع دراستها من اجل ان تساعد امها، لكنها تعبت، عمل السكرتارية وادارة اعمال مروان السيد ليس شيئا مغريا، وهي تريد ان ترى الدنيا.

- مش ممكن نشوف الدنيا من هالمقبرة. المدينة عم تصير متل المقبرة. المقبرة مدينة، وأنا بدي اهرب، ما بقى اقدر شم هالريحة، الريحة عم تقتلني، ريحة البحر صارت بتقتل، انا بدي روح وانت كمان لازم تروح.

- انا لا، مش ممكن.
- طيب هيك بدك تبقى.

- لا مش هيك، بكرا شو بيعرفني، بكرا بيبرم الدولاب وبفتح كاراح وبرجع على شغلتي الاصلية.

- مش عن هيك عم احكي. قالت ندى. عم بحكي عن الدنيا، الدنيا مش نأكل ونشرب وتشتغل ونطلع مصاري، الدنيا مغامرة.

ـ بس نحنا رب المغامرة، المغامرة هي الحرب ونحن الحرب، قال نديم.

ـ لا مش مغامرة، انا ما بحب، انا، المغامرة يعني مدينة، كل مغامرة مدينة، ولازم نغير المدينة حتى نطلع.

ـ كل شي جنون، قال نديم، وانا بحبك.

ـ انا مش هيك، قالت ندى.

ـ وانا مش هيك، قال نديم.

لكن ندى لم تسأله رأيه في مشاريعها، كان يشعر ان ندى مؤقتة، الهواء حولها مؤقت، وحتى مشيتها وهي تحني كتفيها الى الامام تبدو مؤقته. لكنه قرر ان يعيش حولها، وان لايخرب علاقة اوصلته الى الاقتناع بأن الاشياء لايمكن القبض عليها.

نديم اعطى موعدا في المساء، وقالت انها ستأتي. خرج من شرفته المليئة بالاصوات الى هذا الموعد. عاد الى البيت وتحمم وجلس على الشرفة قليلا الى الموعد. ونديم يشعر انه بحاجة اليها، يجب ان يتزوجها ويسافر معها. لكنها تتأخر. المقهى بدأ يفرغ من زبائنه، والغارسون جاء عدة مرات وكأنه يطلب منه ان يغادر. ونديم سينتظر، تأخرت ساعة لكنه سينتظر، يريد ان يراها وينسى حكاية مروان السيد، فهو لم يقتله، وهو لايعلم ماذا حصل، وهو لم ير الاشياء واضحة، كان يوصل مروان السيد الى الجبل، الى مطعم الصخرة. قال له أن ينتظره في السيارة لأنه سيتغدى مع احد رجال الاعمال. بقي نديم في السيارة ولم يخرج منها، ربما نام قليلا. فتح الراديو عدة مرات، وفي كل مرة كان يستمع الى الاغنية نفسها، كان صوت فيروز يأتيه وكأنه يرتجف في داخله، وهو يستمع الى الاغنية التي لايذكر الآن من كلماتها شيئا، ويغرق في صمت من يحلم بندى وبالسفر. رجع الخواجة وركب خلفه تماما وقال الى بيروت، وبدأ نديم يسوق في طريق العودة، ثم بدأ يسرع. يضغط رجله على البنزين الى اقصاها ويستمع الى صوت مروان السيد خلفه وهو يطلب منه ان لايسرع، لكنه يسرع اكثر، والرجل يتمسك بجلد المقعد الامامي كأنه سيزحط، ونديم يضحك بصوت مرتفع. السيارة تزحط ونديم يضحك. ثم مضت السيارة في طرقات لايعرفها نديم، السيارة تكاد تطير، كأنها طارت، كأنها تمشي على الهواء، كأنها لا تمشي، كأنه ليس هو. ولم يعد يسمع صوت استغاثة الرجل وصراخه الذي لايتوقف. لم ينتبه الى ان الرجل يقول انه مستعد للدفع، وانه مستعد لحل المشكلة وانه ما بصير الا على خاطرك وانه وانه...

ونديم يضغط على البنزين ويلف الكوع وصوت الدواليب يرتفع ويصفر، والحجارة الصغيرة تتطاير من تحت السيارة، والغبار يشعل جوانبها. ونديم يسوق كأنه لايرى امامه، لايريد ان يخبر احدا انه لايرى امامه، لا يريد شيئا، يريد ان يطير والسيارة تطير، والرجل في المقعد الخلفي

يسقط على ارض السيارة، كأنه ركع او كأنه يئن او كأنه لايريد، ونديم لايريد لكن السيارة تطير.

امام شاطىء البحر حدث كل شيء. توقفت السيارة. ربما بسبب عطل اصابها، او ربما لان نديم وضع رجله على الفرامل بسرعة. جمدت السيارة في مكانها وصارت تلهث، تلهث وتتمايل كأنها فقدت توازنها. والرجل في المقعد الخلفي لم يقل شيئا. رآه نديم. نديم يرى مروان السيد يحمل حقيبة السمسونايت ويخرج مهرولا من المقعد الخلفي. لم ير باب السيارة ينفتح، رأى الرجل خارجها وهو يهرول بحقيبته. نزل نديم من السيارة وتبعه. لم يكن يريد ان يتبعه، لم يكن يريد شيئا، لكنه تبعه والرجل يركض ونديم يركض. فجأة توقف الرجل كأنه فرط من الداخل وسقط على الارض.

ـ دخيلك ما تقتلني

لم يكن نديم ينوي قتله، لم يكن ينوي شيئا، هكذا سيقول لندى، لكنه اندفع صوب الرجل، وقف الرجل وحاول الركض من جديد، الرجل يركض، الرجل يسقط، الرجل يرتطم بشيء، نديم يقترب، الدم يخرج من رأس الرجل، نديم يقف، نديم ينحني، نديم يفتح عينيه الى اقصاهما.

مشى نديم تاركا الرجل والسيارة واخذ سيارة تاكسي الى البيت. تحمم، امه كانت تجلس في مكانها، لم تسأله شيئا، ولم تطلب منه ان يأكل. تحمم وخرج، تلفن لندى وقالت انها ستأتي، وهو ينتظرها.

الغرسون ينظر اليه بطرف عينيه. والزبون الاخير في المقهى يرفع فنجان القهوة من اجل ان يشرب القطرة الاخيرة قبل ان يمشي. الظلام بدأ يلف شارع الحمرا. الغرسون يرفع الكراسي على الطاولات معلنا بذلك نهاية العمل.

نديم يذهب الى التلفون ويجرب. لا احد يرد في منزل ندى. اذا فهي قادمة.

ـ ممكن ابقى بعد شوي، لانهم جايين؟

ـ لا يا حبوب، منعتذر، لازم نسكر، صار ليل. وانت بتعرف اوضاع البلد.

هزّ نديم رأسه، دفع الحساب ومضى. خرج من المقهى بأقصى التمهل. اين يذهب؟

لم يفكر ان يذهب الى بيتها، فهي ليست في البيت، ولن يعود الى بيته، مشى في شارع الحمرا قليلا، الشارع شبه مقفر ومعتم، كأنه حية طويلة سوداء تتمدد وسط الظلام. ربما جاءت فكر نديم. ربما يجب ان انتظرها. برم وعاد الى المقهى، كان الغرسون يقفل الباب الزجاجي. نظر اليه غاضبا ومضى. وبقي نديم وحيدا أمام الباب المقفل.

كان نديم وحيدا.

الدعسات تكبر في ليل الشارع والظلال تملأ الحيطان. كأن هناك ما يشبه الخشخشة الدائمة. ينظر نديم الى ساعته، يهز رأسه، يلتفت الى كل الجهات، يسمع كل الدعسات، ثم يستدير الى الحائط كأنه فقد الامل. كأنه يجلس او يقرفص، كأنه يقف، كأنه يبكل ازرار معطفه، كأنه يمشي، كأنه يلتصق بالحيطان ويكاد يقع، كأنه يقع.

لم يرَ نديم زيدان شيئا ولم يستوعب السؤال.

كان رجال. يبدو ان احدهم هو غرسون المقهى.

- امشي معنا، شو عم تعمل هون.

التصق بالحائط اكثر.

- انا ما بروح انا.

يد تهوي على كتفه، ينحني، يد تهوي على رأسه، يسقط. قدم تلبطه على فمه. اقدام، احذية، الاحذية في كل مكان.

لم يكن نديم زيدان يرى، لكنه رأى الاحذية.

- عكروت، اكيد متفجرات، جواسيس.

والاحذية تختلط بالاصوات، الاصوات صارت احذية. الاحذية التي تشبه الاصوات، الاصوات الكثيرة.

نديم زيدان لم ير الرجال الذين يتقدمون صوبه. لو رآهم ورأى الجدية على وجوههم لترك مدخل المقهى وذهب الى بيته، أو لاخبرهم وكانوا سيقتنعون. اكيد سيقتنعون، فهو ينتظر ندى، وندى ستأتي، وهو لا علاقة له، بل له علاقة بكل شيء لكنه ليس هو، هو لايضع متفجرات هو لا. لو سألوه لاخبرهم ولاقتنعوا. ماذا يريدون منه، هو لايريد شيئا، وهم لايريدون شيئا، لكنه لم ينتبه اليهم، كان ينتظر ندى. فهو يعرف دعستها. لم يكن مهتما بالنظر والا لرآهم وانحلت المشكلة، كان يستمع، فهو يعرف الدعسات. منذ اليوم الاول الذي التقاها فيه في المكتب، وكان هو قادما من المخزن بعد ان رتب موتورات الكهرباء وتلقى التعليمات الاخيرة، وسمع مروان السيد يقول لاحد شركائه ان الكهرباء ستنقطع وسنبيع الموتورات مثل الخبز، ودخل الى المكتب حيث جلس في الممر امام طاولته الصغيرة عندما سمع دعساتها وهي خارجة من مكتب المدير. ومن يومها لم ينس الدعسة التي تخطر على الارض دون ان تلتصق بها.

كان نديم ينتظرها، كان متأكدا انها ستأتي وسيسافر معها. وعندما انحنى قرب الحائط لم يستوعب ما يجري، سمع الكلمات، ولم يكن قادرا على ان يقول شيئا، كان ينتظر. استند الى الحائط وكانت الاحذية المليئة بالمسامير، العضل مسامير والمسامير على الوجه والعينين والوجه لايقاوم. اليد لاترتفع لتحمي الوجه.

ـ اتركوه، بكفي.
ـ خلينا نفتشه.
ـ يمكن مات..
ـ خلصونا وتعوا لنمشي بقى.
اصوات اقدام راكضة يرتفع في الشارع الاسود الملتوي.

الوجه لايقاوم. الوجه ينقلب على اسفلت الشارع، والصمت يأكل المكان.

وفي صباح اليوم التالي، عندما جاءت الام الى براد مستشفى الجامعة الاميركية، وحولها بعض الجارات، ونظرت الى وجه نديم زيدان المدمى، لم تقل شيئا، انحنت عليه وقبلته على جبهته المليئة بالدم المتجمد.

ومن هناك الى المقبرة مباشرة. وضعوه في تابوت خشبي لايشبه التوابيت. مجرد صندوق مستطيل بلا زخرفة ولا اسماء.

ونام نديم على ظهره بعد ان فشلت امه في اغماض عينه اليمنى. تركتها نصف مفتوحة. وكان نديم بقامته النحيلة ووجهه الاسمر وحاجبيه السميكين المعقوصين وانفه الكبير العالي، وأصابع يديه المتجمدة، وفمه الكبير المغلق بفوطة مربوطة في الرأس.

كان ملقى وحيدا في صندوق خشبي، وحوله نسوة لايبكن. وخلفه تمشي أم مليئة بالتجاعيد.

عندما عادت الام الى بيتها وحيدة، وسمعت القذائف تتطاير في الشارع، لم تشعر بأي خوف. اضاءت خمس شموع وزرعتها في جنبات البيت المختلفة. دخلت الى الحمام، وحين خرجت كان اثر الحناء قد انمحى عن رأسها، وظهر شعر ابيض كأنه مليء بالصابون.

لم تلبس ثيابها السوداء، ولم تجلس قرب النافذة. فتحت الخزانة وفتشت بتمهل عن ثوبها القديم الاصفر الذي كان يحبه نديم. لبسته مشت حافية في منزلها. مسحت الغبار عن كل شيء، توقفت طويلا امام الصور المعلقة على الحائط. صورة العرس وصورة نديم صغيرا وهي تحضنه وصورة الاب وهو يحمل بندقية صيد وصورة الجدة مع ابنها وزوجها.

مسحت كل شيء بفوطة مغموسة بالماء. اغلقت النافذة. اعدت ركوة قهوة، جلست في الصالون، في المكان القديم الذي كانت تجلس فيه دائما، اشعلت سيجارة ودخنتها حتى نهايتها، شربت ركوة القهوة كلها. اعادت ركوة القهوة والفنجان الى المطبخ، جلت الركوة والفنجان، ومشت باتجاه سريرها. جلست متربعة فوق السرير، ثم مدّت قدميها ووضعت يدها اليمنى فوق صدرها، بينا تركت اليد الثانية مسبلة الى جانبها.

وبقيت هكذا دون ان تتحرك وهي تنتظر ملاك الموت.

توفيق صايغ وحيداً، منفياً

محمود شريح

موقع توفيق صايغ (١٩٢٣ ـ ١٩٧١) على خارطة الشعر العربي الحديث فريد وهام، فصاحبه منفيٌّ في الطباع ومغرقٌ في التجديد، متشرّبٌ ثقافة شرقية وغربية ويقف وحيداً في مضمون قصيدته وشكلها. بدأ بكتابتها نثرية في ١٩٥٤ فكانت بريئة، ثم تعقّدت تجربتها في ١٩٦٠، وصارت مرّة في معلّقة توفيق صايغ في ١٩٦٣، وآخر ما صدر له شعراً في «حوار» في ١٩٦٧. عاش حياته القصيرة متنقّلاً صامتاً معذّباً وقلقاً الى ان توقّف قلبه عن الخفقان في المهجر فدفن في مقبرة «الغروب» في بيركلي، كاليفورنيه، عن يمينه قبر لصيني وعن يساره قبر لياباني. مات صايغ غريباً كما عاش، وهو الذي كان شعاره، كما يرويه عنه جبرا ابراهيم جبرا، «النفي الداخلي اشدّ من النفي عن الوطن»[١]. يوم الأحد ١٩٧١/١/٣ كان توفيق صايغ عائداً من عشاء في منزل زميل له في بيركلي. الساعة حوالي العاشرة ليلاً. استقلّ المصعد الى شقته. فاجأه الموت.جلس. فتاتان كانتا تنتظران المصعد فلما انفتح بابه صرختا. نقلت وكالة يونايتد برس انترناشونال (ي. ب. أ.) نبأ وفاة صايغ «وهو شاعر عربي مرموق ومحاضر في جامعة كاليفورنيه،ورئيس تحرير مجلة حوار سابقاً» نتيجة ذبحة قلبية[٢]. انتهى شاعر النفي في الغربة، وكان قد سجّل في مفكرته قبل وفاته: «... فما هو المحصول العام... أليس أسىً وضيقَ نفس وإحساساً أشبه بالهلع؟...»[٣].

ولد توفيق صايغ قرب «خربا»، من أعمال حوران، في سوريا، يوم ١٩٢٣/١٢/١٤. في ١٩٢٥ انتقل والده القسّ عبد الله صايغ (١٨٨٥ ـ ١٩٧٤) مع عائلته الى «البصّة»، شمالي فلسطين، ثم الى «طبرية» في ١٩٣٠، وبقي والده قسيساً للمدينة حتى ١٩٤٨ حين هاجرت العائلة الى بيروت فسكنت في «عين المريسة» على مقربة من البحر. لتوفيق اخت هي ماري وخمسة اخوة هم يوسف وفايز وفؤاد ومنير وانيس[٤]. والدته هي عفيفة البتروني (١٨٩٣ ـ ١٩٥٠)، من البترون شمالي لبنان، تزوّجت من والده في ١٩١٥. العائلة على المذهب البروتستانتي. تلقّى توفيق دروسه الابتدائية في «البصّة» (١٩٣١ ـ ١٩٣٧)، والثانوية في الكلية العربية في القدس (١٩٣٧ ـ ١٩٤١)، والجامعية في الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٤١ ـ ١٩٤٥) فحاز منها على شهادة البكالوريس في الأدب الانجليزي (من



توفيق صايغ بريشة صليبا الدويهي

(في الخمسينات)

رتبة الشرف، دفعة حزيران ١٩٤٥). عمل استاذا لمدة سنة في كلية روضة المعارف الوطنية في القدس (١٩٤٥ ـ ١٩٤٦)، ثم لفترة قصيرة في دائرة الترجمة في حكومة فلسطين، ثم امينا لمكتبة المركز الثقافي الاميركي في بيروت (١٩٤٨ ـ ١٩٥٠)، وكان محرّراً لمجلة «صوت المرأة» في الوقت ذاته. درّس توفيق مادة الادب المقاون في الجامعة الاميركية (١٩٤٦ ـ ١٩٧٤) فبقيت هذه المادة هاجسه حتى وفاته، فقد صدرت ترجمته لرباعيات اربع في كتاب منفصل مع دراسة نقدية هامة في ١٩٧٠، وجاء بيروت خصيصاً ليشرف على طباعتها فظهرت في حلّة انيقة وكانت آخر ما نشر، وقبل وفاته بأشهر قليلة (٥).

في اوائل ١٩٥٠ نال توفيق صايغ منحة دراسية من مؤسسة روكفلر الاميركية أتاحت له التنقل بين جامعات «جونز هوبكنز» و «برنستون» و «هارفرد». وفي «هارفرد» توثّقت صلاته بجبرا ابراهيم جبرا ومنح خوري، وكانا هناك طالبين، ودرس على ماكليش وريتشاردز. في ١٩٥٣ قضى مدة دراسية وجيزة في «اكسفورد» و «كامبردج». وخلال ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩ كان توفيق محاضراً في الدائرة العربية في جامعة كامبردج، وهناك ازدادت صداقته مع سلمى الخضرا الجيوسي وخليل حاوي (١٩١٩ ـ ١٩٨٢). ثم عيّن توفيق محاضراً في جامعة لندن (١٩٥٩ ـ ١٩٦٢). في ١٩٦٢ عاد الى بيروت فأصدر مجلة «حوار» لمدة ست سنوات ولما اوقفها دعاه اصدقاؤه لالقاء سلسلة محاضرات في جامعات «برنستون» و «بيركلي» و «مشيغين» و «تكساس» (١٩٦٧ ـ ١٩٦٨). ثم دعاه منح خوري ليحل مكانه في جامعة «بيركلي» (١٩٦٧ ـ ١٩٦٨) وعيّن بعد ذلك استاذاً زائراً في دائرتي الادب المقارن ولغات الشرق الادنى في الجامعة نفسها (١٩٦٨ ـ ١٩٦٩). لكن صعب على الشاعر

تجديد عقده مع الجامعة لعدم حيازته على شهادة الدكتوراه. وآثر توفيق البقاء في بيركلي على العودة الى بيروت. توفي عن ٤٧ عاما ودفن في مقبرة «الغروب» بالقرب من بيركلي، كاليفورنيه.

* * *

في أيلول ١٩٥٤ أصدر صايغ ديوانه الأول «ثلاثون قصيدة» مفتتحاً بستة أبيات شعرية للشاعر الانجليزي فرانسيس طومبسون تمثّل نهاية مطوّلته «طريد السماء»[٦]. اورد صايغ الابيات بالانجليزية وهذه ترجمتها:

اوقِفْ عني وقع تلك القدم
وهل تكدّري في النهاية
سوى من ظلّ يده، تلمسني بعطف
«آه، ايها العاشق، الاعمى، العاجز،
أنا الذي تبحث عنه
طردْتَ الحبَّ عنّي إذ طردتني».

مقدمة «ثلاثون قصيدة» بقلم سعيد عقـل. فيها يوجز كاتبها مضمون شعر صايغ، فهو مزيج من شبق ولاهوت. وفيها يوضح عقل بعض ملامح شخصية صايغ: «الحياة كلّها أفرغها هذا الفتى الذي عاش نيساناته وكأنها دهور. أكاد احسّ التاريخ جميعاً، منذ بابل، يتفلّت عنده من سجن الكلمة»[٧]. نغمة النفي تطغى على بعض قصائده، فيخاطب صايغ ربّه او حبّه او وطنه:

أنت الذي حكمت علي بالنفي
وعيّنتَ في المنفى منازلي؛
(القصيدة[١]، «ثلاثون قصيدة»)

أو يصفُ دنياه ومأساته:

مصيفي الفراغُ،
مشتايَ الفزع؛؛
وعيشي قطارٌ بينهما
صفيرُهُ
ثمّ ماذا؟

(القصيدة (٤)، «ثلاثون قصيدة»)

واذا كتب غزلاً فبريءاو مرٌّ:
ذراعُكِ يدعو،
سكونكِ هياج.
عناقُكِ دفء وقشعريرة،
عناقُكِ حتى.

الى مدام افروديايته
« ثلاثون قصيدة »

أو :

ما كان احلاني بعيداً عن الكون وعنك
(القصيدة [١٦] ، « ثلاثون قصيدة »)

وقد يمزج مقولات الغزل بالتعاليم الانجيلية مستعملاً الرمز كي يساعد القارىء في رؤية حالة الشاعر النفسانية :

وحدي اجتنيتُ من الشوك تيناً ،
وخمراً من الحسك اعتصرتُ

....

أذقتني الحرمانَ المريرَ ، وأوحيْتِ لي ،
وتسألينَ عن دليلٍ للوفاء :
هيّا اقطفي التينَ الذي اجتنيتُ
وبالخمر التي اعتصرتُ اثملي ،

لا تُبقي لي غير الشقا ،
واسْعَدي ، فأسعدُ .
(القصيدة [١٨] ، « ثلاثون قصيدة »)

« ثلاثون قصيدة » من المحاولات العربية الاولى في كتابة قصيدة النثر فصاحبها من اكثر الشعراء المحدثين اطلاعاً على تقنياتها،اذ انه عاش مجتمعاتها في الغرب وصادق شعراءها ودرس آثارهم وترجم قصائدهم. توصّل صايغ في « ثلاثون قصيدة » الى أسلوب جديد من الكتابة يرتكز على تلقيح ثقافته الشرقية باطروحات الغرب الشعرية، اضافة الى شاعرية تضرب جذورها في التراث والدين، لاسيّما وان صايغ يستمد رموزه من الأناجيل [٨] . في آخر قصيدة من « ثلاثون قصيدة » يصوغ صاحبها قضية نفيه بايجاز :

بعد عشرة أيام لقيتُكَ
وصرخْتُ : « انظر ، زالَ مني الهزال » .
وقلتَ : « امامكَ بعد
جُبُّ الأسود » [٩] .

ولا يتوانى صايغ عن استعمال الكلمات « الدارجة » ، كأن يقول « قدماي نَطْنِطَا » أو « مَعْمَسْتُ أيامي » [١٠] .

تجربة صايغ في الحب العنيف والمضنى تتجسّد في « القصيدة ك » ، فيزداد نفي الشاعر عمّا كان

عليه في « ثلاثون قصيدة »، ويتكثّف، وتصبح القصيدة هنا تقطيراً لتجربة مُرّة ومعاناة مرهقة. الكلمات مشحونة بالنزف والفزع والقلق والضياع. الديوان مهدى الى « كاي »، المرأة التي كان لها أثر كبير في أدبه: فتاة انجليزية من مدينة كامبردج، تعرّف اليها توفيق في أواخر الخمسينات. استمرّت العلاقة حتى العام ١٩٦٢، وهي على متسوىً عالٍ من الغرابة، فلم تتوانَ « كاي » عن تعذيبه نفسياً وجسدياً، ودوّن توفيق عذاباته في مفكرته، فجاءت قصائده شاهدة:

آ، لاتسحبْ يدكَ
لا ترفضْ يدي كأنها برصاء.
الارض (تُصرّ) ارضك، والليالي،
والأجير من ممتلكاتك؛
وتريد أبعد شبر وآخر ساعة واصغر أجير؛
وتريد ان عيني اعثرتني ان اقلعها
فخيرٌ ان اخسرها من ان اخسرك.
وان ذراعي أعثرتني ان اقطعها
فخيرٌ ان اخسرها من ان اخسرك.
وماذا ان تكرّرت العثراتُ
وانقلب كلُّ عضو فيّ معثراً؟
وماذا إن انتابتني حتّى
القلع والقطع والبتر والاجتثاث
ورحت انثر الاعضاء
كقرويّةٍ تنثرُ الحبّ للدجاج،
ولم تبقَ لي حتى يدٌ تقصي عني المعثرات.
ما الذي اسميه اذ ذاك (أنا)،
و (مولايَ مولايَ)
ما الذي تسميه أجيرك؟
(القصيدة[٢]، « القصيدة ك »)

يُعنى صايغ بالصورة الشعرية الطريفة والمبتكرة ويلتفت الى اللفظة ذات الشحنة العاطفية. قصيدة « من الاعماق صرختُ اليك يا موت » محاولة للخروج من قمقم النفي باتجاه الموت والخلاص على صهوة مهرة بيضاء فتيّة:

اقربي اقربي
ايتها المهرة البيضاء الفتيّة،
اقربي
....

فوحدكِ احبّ ووحدك اريد
ووحدك تعرفين منجاي وبيتي وعدني.
اقربي
يا مُسعفي ومرشدي ومخلّصي
وقابلتي
وامّي،
اقربي اقربي

والقصيدة غنيّة بالصور الجنسية[11] وكأن الحب خلاص صايغ من واقع النفي والعذاب:

اركضي بي
....
اركضي بي
واركض معك
....
معاً نصعد ومعاً نحطّ
ومعاً نرودُ الافق القصيّ
ودارة اللذّة الندية.
....
أنا فوقكِ اتحرّك
وأشرسُ من تحرّكي تحرّقي،
أركضي بي
هدفنا واحدٌ والطريق قصير،
واعبري في المجرى الأخير،
وإما رمتْكِ اللذعة في الاصطبل الفسيح
رمتْني معكِ
وكلانا
منهكٌ متكاملٌ مستريح.

ويصبح فقدان الحبيبة عند توفيق صايغ مرادفاً لفقدان الوطن:

خليّاً كنتُ،
بريئةً أرضي.
أجئتِ تعيدين عليّ
أجئتِ تعيدين عليّ
مأساة بلادي؟
(القصيدة[12]، «القصيدة ك»)

وبالاضافة الى مناجاته الوطن الضائع والحبيبة الهاجرة فان صايغ يتوجه الى الله مثل أيوب في سفره:

الاحقكَ أبداً بدعائي،
اكرّره بدون رتابة:
وماذا عليّ ان خرقتُ طبلتيك
ولم تبق ما لم تخرقه فيّ
(القصيدة[11]، «القصيدة ك»)

واذا كان صايغ قد كتب عن المنفى في «ثلاثون قصيدة» ثم تحدّث عنه بمرارة في «القصيدة ك»، فانه قد بلغ ذروة التعبير عنه في «معلقة توفيق صايغ، لا سيّما في مطولته «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن»[12]، فهنا يعيش صايغ النفي الجسدي والروحي والفكري. هجره الله وفقد الأم وتركته الحبيبة وضاع الوطن:

الى القمّة الجرداء
اختزلتُ نفسي.
صحراءي، بها استعضتُ
عن المدينة الصاخبة الموحلة
والأضواء، غير المنيرة،
المزغلة،
بقحطها استعضتُ
عن الخصب الحرام.
كقدّيس ناسكٍ
في عصور الضياء الفائتة
نفضَ غبار نعليه
عن لذائذ الحاضرة
ليلتذّ بمناجاة الاله
وسط غبارٍ لايُنفضُ،
لففتُ العباءة حولي
تعكزتُ الى القفر،
الى قمّتي الجرداء
حيثُ الغبارُ، ولا الالهُ.
نجوّ بقمّتي الجرداء،
نجوّ، ولا نجاةَ، ولا نجيّ.
(«معلقة توفيق صايغ»[13]).

عرفَ صايغ حدوده فالتزم بها. منفيٌّ بطبعه. ثم لم يرضَ سوى المنفى ملجأ يبعده عن الحسّ والألم والشقاء:

بعيداً عن النبع، قريراً
بأحضان العدم
«معلّقة توفيق صايغ»[٢].

واذا كان شعر صايغ يتمحور حول قضية الاغتراب، الاغتراب تجاه الوطن والاغتراب تجاه الحبيبة والاغتراب تجاه الله، فكان لا بُدّ لصاحبه ان يصوغ تلك القضية ضمن اطار اسطوري، ولعلّ استلهامه اسطورة الكركدن في مطولته «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن» جعله مميزاً عن معاصريه، كما هو الكركدن:

«إن أي حديث عن شعر توفيق صايغ لايكون تامّاً دون ذكر الكركدن، ذلك الحيوان الاسطوري الجميل المعروف في الثقافة الغربية منذ القرن الثاني عشر. يظهر الكركدن في ميتولوجية القرون الوسطى على انه حيوان قويّ شرس يشبه الحصان وله قرن واحد في جبهته. وهو لايمكن اخضاعه إذ يفضّل الموت على الخضوع. يشتهر الكركدن بعفّته وسعيه المستمرّ للحصول على عذراء عفيفة. وما ان يجدها حتى ينبهر بحضورها ويلقي برأسه في حضنها. والعذراء هي الطعم الذي يلقي به الصيادون امامه. وما ان يستقرّ في حضنها حتى يمسكوه ويقتلوه. وتذهب الاسطورة الى ان قرنه العاجي يزيد من قوة الرجل الجنسيّة ويخفّف من آلام الولادة عن المرأة ويزيل عن السم ميزة القتل. ويشبه الكركدن بالمسيح الذي رفع قرن الخلاص من اجل البشرية وعاش في رحم مريم العذراء»[١٣].

قد تكون «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن» أغرب قصيدة في الأدب العربي. ترينا سعي الشاعر وراء عذراء نادرة الوجود، لكنه يجدها مصيدة قاتلة:

بقبلةِ سلّمتكِ، وبدمعة،
ولم تسفكْ دمَ صيّادٍ
أمام رحمها
وأمام رحمها الحريز
سُفكتْ دماك.
(«بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن»، معلقة توفيق صايغ).

«معلّقة توفيق صايغ» مطوّلة شعرية ذات اهمية خاصة فهي تأريخ شخصي لذات الشاعر الذي احسّ بتفرّده عن الآخرين، وبوحدته، وفي الوقت نفسه ولعه بالحرية والانعتاق. هنا كشف صايغ عن حبيبة اخرى: أمه، فتأرجحت حياته بين عذابين: فقدان امه وهجر «كاي»، وتصير حياته عذاباً دائماً:

كل ليل من جديد
أطارِد أحلامَ
أعذّب أقاد للمقصلة،

كل صبح من جديد
اطارد ولا هارب
اسعى ولا كأس
اتعكّز ولا محجة.
أدوّم في فراغ.
لا اهدأ او اشل.
مقعد، ولا
أهل ولا
بيت حسدا
كسيح ولا مسيح[١٤].

يتخلّى الشاعر في مطوّلته هنا عن الموضوع والصورة والموسيقى ليخلق شعراً مَهْمَا اختلفنا في قيمته فاننا لن تختلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في شعرنا[١٥]

كان توفيق صايغ قد نشر «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن» اولاً في مجلة «حوار» (آذار/نيسان ١٩٦٣) قبل ان يضمّها الى «معلقة توفيق صايغ»، التي كانت قد صدرت اولا في مجلة «شعر» (٢٠، خريف ١٩٦١) بعنوان «القصيدة الاخيرة»، ويصدرها في ديوان مستقل يحمل عنوان الثانية (معلقة توفيق صايغ، بيروت، ١٩٦٣). ثم نشر صايغ قصيدة «لا، ولماذا» في «شعر» (صيف - خريف ١٩٦٤)، وكانت قصائد حب بعنوان «أيضاً وايضاً» آخر ما صدر عن توفيق قبل وفاته («حوار»، آذار - نيسان ١٩٦٧).

* * *

قام توفيق صايغ بترجمة اثر اليوت الهامّ «رباعيات اربع» ونشرها في مجلة «أصوات» التي كان يصدرها دنيس جونسون ديفيز من لندن بالعربية في اعدادها ٤ و ٥ و ٦ و ٧ (١٩٦١ - ١٩٦٢). ثم، وبطلب من ديفز، أشفع صايغ الترجمة ببحث مطوّل ظهر في العدد ٨ من «أصوات» يوضح ما في «رباعيات اربع» من معميات وغموض. في ١٩٧٠ قدم صايغ الى بيروت خصيصاً لنشر القصائد المترجمة مع المقدمة الدراسية في كتاب مستقلّ[١٦]. لا غنى عن مقدمة صايغ هذه لدارس المنحى الفلسفي عند اليوت (٢٧ صفحة). يقول صايغ في مقدمة ترجمته ودراسته:

«أما المنهج الذي اتبعته في تحضير البحث فكان الاعتماد الكلّي على ما ظهر في لغة القصائد ذاتها من دراسات نقدية، سواء اتخذت شكل كتب كاملة أو اجزاء من كتب او مقالات في مجلات. وتجمع لي منها خمسون دراسة مهمة، نسّقتها وربطت ما بين الافكار الرئيسية فيها بحيث ينتج عنها عرض جديد موحّد منسجم. اذ كان هدفي انارة القصائد للقارىء واطلاعه على فحوى آراء النقاد فيها، اكثر مما كان ابتكار رأي جديد فيها، إنْ كانت له فضيلة الجدة فلن تكون له فضيلة الانارة والاطلاع المقصودين»[١٧].

اشرف توفيق بنفسه على طباعة الكتاب، صحّح المسوّدات، طلب من صديقته آزا حديديان تصميم

الغلاف، ومن صديقه مسيلمة فارس تصميم داخل الكتاب. صدر الكتاب في حلّة انيقة عن مطابع النحال اخوان (بيروت، ١٩٧٠). شعر صايغ بالارتياح. اشترى تذكرة سفر. عاد الى بيركلي لتصرعه نوبة قلبية حادة. أغنى صايغ المكتبة العربية بترجمته اليوت مكملاً مُهمّة جماعة «شعر»[١٨]. لهذه الترجمة اهمية نقدية وأدبية وفلسفية، فموضوع الرباعيات هو الزمان والأبدية، قضية تطرّقت اليها مدارس الفكر عبر العصور. كان اليوت قد استعان بعدد وافر من الرموز والايحاءآت والطقوس والشعائر الدينية، فنحن في الرباعيات مع القديس اغسطين ومالارميه وهيراقليطس وأرسطو ودانتي والروح القدس، في قالب شعري يختصر تراثاً بشرياً هائلاً، ويمكن فهم الرباعيات على انها سيرة اليوت الشخصية والروحية في سفرها الزمني. اهمية مقدمة صايغ تكمن في تقصيه كل بيت من «رباعيات أربع» وردّه الى مرجعه وشرح التعليقات عليه.

في ١٩٦٣ أصدر صايغ «خمسون قصيدة من الشعر الاميركي المعاصر»، منتقياً خمسين قصيدة لشعراء اميركيين معاصرين ظهرت بعد ١٩٤٠، ممثلاً شعراء الولايات المتحدة على اختلاف منازعهم، فعرّف بهم وبأساليبهم، بدءاً بروبرت فروست (مواليد ١٨٧٤) ووالاس ستيفنز (مواليد ١٨٧٩) وانتهاءً بغريغوري كورسو (مواليد ١٩٣٤) وايدرين ريتش (مواليد ١٩٣٠) ومروراً بثيودور ريتكه (مواليد ١٩٠٨) وكارل شابيرو (مواليد ١٩١٣)، بالاضافة الى ثلاثين شاعراً وشاعرة آخرين[١٩]. وكان صايغ قبل ذلك بأربع سنوات قد ترجم كتاباً للناقد الاميركي سبيلر سمّاه «تطوّر الادب الاميركي: مقال في النقد التاريخي»، وفيه دراسات تتناول امرسون وثورو وبو وملفيل وريتمان وجيمس وديكنسون وفروست واليوت وهمنجواي وفتزجرالد وفوكنر[٢٠].

حين أصدر جبرا ابراهيم جبرا مجموعته «عرق وقصص اخرى» قدّم لها صايغ بدراسة نقدية (٢٨ صفحة) تحت عنوان «عبر الارض البوار». والمقدمة هذه توضح عمق رؤية صايغ للصنيع الفني، فاعتبرها جبرا «انها ربما كانت ابرع دراسة نقدية ظهرت في جيلنا الأدبي»[٢١]. والمقدمة مفتاح اساسي لدراسة أدب جبرا الرمزي. اعتبر صايغ جبرا شاعر المدينة في ادبنا المعاصر، فمسرح احداث قصصه هو المدينة، حيث اهلها تعبون، استبدّ بهم الوهن، و«العَرق» هو الملجأ الوحيد الذي يفيئون اليه، يشربونه فتتخدر اعصابهم وتقتل حواسهم. خلاص «الارض البوار» في الفارس الاسطوري، وهو هنا الفنان كعابر للأرضِ اليباب:

«الفن الذي يلجأ اليه البطل حين يرفض المدينة الميتة ويهجرها، سيكون هو الأداة لاحياء المدينة. طريق الفن التي يسلكها البطل ليعبر الارض البوار، ومحجة الفن التي يقصدها حين يعبرها، ستكون هي الماء، والبزر، والمني، التي ستخصب الارض البوار، وتعيد لحقولها الاخضرار، وللملكها وشبابها الرجولة، وتزيح عن عذاراها جدبة في احلامهن وفي اجسادهن»[٢٢].

مؤلّف توفيق صايغ النثري الوحيد هو «أضواء جديدة على جبران» (١٩٦٦). هدف منه نشر أدب

شخصي في العربية. منذ انشائه «حوار» فكّر صايغ في اصدار ادب شخصي، سواء اتخذ شكل مذكرات او يوميّات او رسائل او اعترافات او محاورات. أجرى توفيق اتصالات مع القيم على مكتبة نورث كارولينا حيث اودعت ماري هسكل في ١٩٥٣ رسائلها الى جبران (وجدت في محترفه ٣٠٠ رسالة من ماري الى جبران)، ورسائله اليها (حوالي ٣٢٥ رسالة). كما اودعت كميات هائلة من الاوراق والمخطوطات والوثائق المتعلّقة بحياتها، وهنا بيت القصيد، اذ ان ماري هسكل تعرفت على جبران حين كان في الحادية والعشرين وبقيت صديقته حتى وفاته. إنطلاقة صايغ لدراسة جبران تتفق مع نظرية حاوي: إن حياة جبران هي التي تستدعي التعليق اكثر مما يستدعيه نتاجه[٢٣]. الوثائق بين يدي صايغ تساعده على رسم صورة ذاتية لجبران تشكّل فهماً افضل لبعض الآراء الشائعة عن جبران. يتقصّى صايغ علاقة جبران العاطفية ويستعرض تطوره الروائي والفلسفي والفنّي.

في محاضرة ألقاها الروائي الطيّب صالح في قاعة الاجتماعات الكبرى في الجامعة الأميركية في بيروت عن تجربته في كتابة «موسم الهجرة الى الشمال» قال بأن الفضل في ظهور الرواية يعود الى تشجيع توفيق صايغ وتبنّي نشرها في «حوار» (العدد ٢٤-٢٥، أيلول - ك ١ ١٩٦٦). ولما لقيت الرواية الترحيب اللائق بها في اوساط المثقفين العرب صدرت مستقلة عن دار العودة (بيروت، ١٩٦٧) ثم تكرّرت طبعاتها. وجرت اتصالات بين صايغ وديفيز بهدف ترجمتها الى الانجليزية. ظهرت «موسم الهجرة الى الشمال» بالانجليزية في لندن عام ١٩٧٨ (عن هاينان)[٢٤]. وأصدر صايغ عن «حوار» سلسلة «كتاب حوار» باشرافه، فنشر «اضواء جديدة على جبران» (توفيق صايغ) و«العصفور الأحدب» (محمد الماغوط) و«عرس الزين» (الطيب صالح)، وكان جزء من «عرس الزين» قد ظهر في «حوار» (العدد ٢١، آذار - نيسان ١٩٦٦). لكن مشروع «كتاب حوار» توقّف مع احتجاب المجلة عن الصدور وعدم صدورها نهائياً. في تشرين الثاني ١٩٦٢ صدر العدد الاول من «حوار» بعد ان وقّع صايغ عقداً مع منظمة حرية الثقافة التي عهدت اليه برئاسة تحرير «حوار». عني صايغ بمضمون المجلة وشكلها عناية فائقة، فضمّت مقالات وابحاثاً وقصصاً ورسوماً ومراجعات وقصائد ومقابلات لنخبة المثقفين العرب. بدأت وسائل الاعلام اللبنانية ثم المصرية الهجوم على «حوار» واتهامها بموالاة الغرب، وعنف التشكيك بصايغ لكنه آثر الصمت، ثم نشرت «نيويورك تايمز» مقالا تكشف فيه عن علاقة منظمة حرية الثقافة بالحكومة الاميركية. هنا استقال صايغ وأصدر بياناً في ٢٠-٥-١٩٦٧ يوضح فيه موقفه، وأوقف «حوار». تجربة «حوار» أضنت صايغ نفسياً مما عجّل بسفره الى بيركلي ونفيه بقية ما عاش.

في ١٩٤٥، حين كان في الثانية والعشرين، راجع توفيق صايغ كتاب «الحرية» ليوسف الخال[٢٥] وتوقف عند المتنبي فوجده من أكثر الشعراء اهتماماً بأمته[٢٦]، وكتب عن المعرّي فقدّمه على سواه لخروجه عن المألوف مبرزاً شأن الروافد الثقافية في عملية الخلق الأدبي. الأثر الديني في كتابة صايغ

النثرية واضح في مقالتيه «التوراة كأدب»[٢٧] و«الميلاد في الأدب»[٢٨]. ولصايغ مقالات وابحاث اخرى، منها دراسة عن شعر عمر ابو ريشه، واخرى عن المرأة والأساطير. (توفيق صايغ: أبو ريشه والحبّ المجزأ، ص ١٥-٢٠، الآداب، السنة (٣)، عدد (٩)، أيلول ١٩٥٥).

دراسة صايغ «الشعر الانجليزي المعاصر» (الآداب، ١٠٣، كانون الثاني ١٩٥٥) تظهر مواكبته لتطوّر الادب الانجلوسكسوني واطلاعه على مجراه الراهن آنذاك. يرى صايغ ان الشعر الانجليزي المعاصر متأثر بمدرستين شعريتين: مدرسة الميتافيزيقيين التي سادت انجلترة في القرن السابع عشر، ومدرسة الرمزيين التي سادت فرنسة في القرن التاسع عشر. ويتعرّض صايغ للصوريين (باوند ولويل وهيوم) ثم يسهب تعليقا على قصيدة «الارض اليباب» لأليوت (١٨٨٨-١٩٦٥)، فيشرح رموزها ويبيّن افكارها الرئيسية، ثم يتطرّق الى شعر و. هـ. اودين و. س. سبندر[٢٩].

* * *

كان توفيق صايغ مرهف الحسّ ودائم الشعور بالاغتراب. عاني وحدة داخلية. لايمكن فهم شعره او شخصيته دون الاحاطة بعلاقاته وصداقاته النسائية. لكن عالم توفيق مغلق يصعب دخوله. ألمّ بالتراث العربي ونظيره الغربي، واستغرق في الحداثة. قرأ الأناجيل واستمدّ رموزه الشعرية منها. استهواه اليوت ودَنْ. احتفظ برسائل صحبه اليه منذ الأربعينات. التقط عدداً هائلاً من الصور لاصدقائه. له ولع خاص بالتصوير. كان يكره الرسميات. قلّما ارتدى بذلة وذهب الى الأعراس. لم يدخّن. لايزور في المستشفى. كره الذهاب الى الحلاّق لقصّ شعره. أحبّ الأطفال، لاسيما ولديّ اخته ماري. يسكن منزلها في «عين المريسة» متى جاء بيروت او سكن فيها. اذا ذهب من بيروت الى الشمال توقّف في البترون ليشرب «ليموناضة». ما كان يجيد قيادة السيارة. يمشي او يأخذ «سرفيس». احب الجلوس في مطعم الصخرة في شملان. ضباحاً يكتب في «الدولتشي فيتا» قرب الروشة، ومساء يجلس مع صحبه في «الأنكل سام» أو «الهورس شو». أحبّ اصدقاءه.

ابتعد توفيق صايغ عن الأضواء وانتمى الى بساطة بوهيمية. غرفته كانت مكتبة وسريراً، أما ثيابه ومرآته فخارج الغرفة. منذ اواخر الاربعينات سكن في «عين المريسة»: بناء قديم تصعد اليه على عتبات محفوفة، وترتمي امامه حديقة صغيرة. احبّ توفيق بيروت حتى الثمالة. درس فيها وعمل وأصدر «حوار» ونشر عبرها. تذكُرُ اخته ماري انه كان يقضي الليل بطوله يقرأ، وانه قلّما عاد الى المنزل دون كتب جديدة تحت إبطه، «فكان اسهل عليه ان يدفع الف ليرة ثمن كتب من ان يدفع عشر ليرات ثمن قميص»[٣٠]. اذا سكن بيروت ارتاد المكتبات. يزور مكتبة رأس بيروت صبحاً ومساء. خرج حزيناً اذا لم يجد كتاباً جديداً يصحبه معه.

حواشي

(١) في مقالته بالانجليزية عن حياته وصداقاته يشير جبرا الى شعار صايغ هذا:

Jabra Ibrahim Jabra, «The Palestinian Exile As Writer», pp. 77-87, Journal of Palestine Studies, No. 30, Winter, 1979, Beirut. [P. 83]

(٢) د. عيسى بلاطة، «الكركدن المحاصر: دراسة حول توفيق صايغ» ص‌ص ١٢٠-١٣١، مجلة شؤون فلسطينية، عدد ٣٠، شباط، ١٩٧٤، بيروت. [ص ١٢٠].

(٣) عن مفكرة توفيق صايغ (الاشهر الاخيرة من ١٩٧٠، أي قبل وفاته بقليل). دأب توفيق صايغ يومياً في تسجيل خواطره، او خواطر غيره من المفكرين من خلال قراءاته في مفكرة اطلق عليها اسم: «عن فلان... عن فلان، شبه سيرةذاتية». يقتطف ملحق «النهار» الأدبي عدداً وافراً من هذه الخواطر في ذكرى مرور سنة على وفاة صاحبها: ملحق «النهار»، ص‌ص ٦-١٠، الأحد ٩-١-١٩٧٢.

(٤) يجد الباحث عوناً كبيراً في معرفة خلفية صايغ ونشأته في اطروحة ندى الشريف عن صايغ:

ندى شكري الشريف، «توفيق صايغ: سيرته - أدبه»، رسالة اعدت لانجاز مقررات شهادة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها، الجامعة اللبنانية، كلية التربية، باشراف د. انطون غطّاس كرم، حزيران، ١٩٧٢. الرسالة عرض رصين لشعر صايغ. موجودة في مكتبة الجامعة اللبنانية.

(٥) ت. س. اليوت، رباعيات أربع. ترجمة وتحليل توفيق صايغ. بيروت: مطابع النحال اخوان وشركاهم، ١٩٧٠. الغلاف: آزا حديديان. التصميم الداخلي: (وضّاح) مسيلمة فارس. ١٠٩ صفحات (١٨×١٥).

(٦) هذه القصيدة The Hound of Heaven للشاعر الانجليزي فرانسيس طومبسون (١٨٥٩-١٩٠٧) تركت أثراً عميقاً في الشعر الانجليزي المعاصر، ولاسيّما ما نظم في مطلع هذا القرن. يمتاز شعر طومبسون بالرؤية التي تبحث عن مملكة الله، فهي، على حدّ قوله، ليست غريبة او بعيدة عنا، بل هي حولنا. «طريد السماء» توضح كيف احترق طومبسون في حياته، كما احترق في اشعاره، فكان صادقاً في عاطفته وباعثاً حركة في قصيدته. راجع ترجمة القصيدة كاملة في «النهار»، ٣٠-٣-١٩٨٠.

(٧) مقدمة عقل في ثماني صفحات (١٨×٢/١٥١). صدر «ثلاثون قصيدة» في بيروت عن مطابع دار الكشاف في أيلول ١٩٥٤. صفحاته غير مرقّمة وتبلغ ١٢٠.

(٨) راجع دراسة مفصّلة عن شعر صايغ: «توفيق صايغ بمنأة عن الاحرف ك ا ي، وعن الكركدن»، «النهار»، الأحد ٢٩-١٠-١٩٧٨.

(٩) هنا اشارة واضحة الى «الجبّالذي ألقى فيه الملكُ الفارسي الجائر النبي دانيال، ودانيال منفيٌّ آخر. ولكن ايخرج الشاعر من بين الاسود كما خرج دانيال؟ أينزل الله ملاكاً يسدُّ افواه الضواري لكي يخرج، وقد ازداد قوة على مقارعة الحياة، أم يقع بين المخالب والبراثن، حيث النهاية التي لا رجعة منها؟». المصدر: ص‌ص ٤٨-٤٩ من الحرية والطوفان لجبرا ابراهيم جبرا. مقالة جبرا «في جب الاسود»، ص‌ص ٤٣-٥٧، مراجعة لديوان صايغ «ثلاثون قصيدة».

صدر الحرية والطوفان، وهو دراسات نقدية في ١٩٦٠ عن دار مجلة «شعر»، بيروت.

(١٠) تتوسّع سلمى الخضرا الجيوسي في التعليق على خصوصية شعر توفيق صايغ في مؤلّفها «اتجاهات وحركات، الشعر العربي الحديث» الصادر بالانجليزية في مجلدين:

Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. Leiden: Brill, 1977.

الصفحات: 233, 630, 635, 636, 637, 650, 657, 671, 682, 702, 703, 704, 711, 716, 742.

(١١) انظر في هذا المجال مراجعة سلمى الخضرا الجيوسي لديوان «القصيدة ك» في مجلة «شعر» (عدد ١٦، خريف ١٩٦٠)، ص‌ص ١٣١-١٤١. القصيدة ك» صدر في بيروت عن دار مجلة «شعر» في آب ١٩٦٠. ١٦٣ صفحة (١٨×١٤) غير مرقّمة. فيه ٢٥ قصيدة، مهدى الى «كاي» Kay، وتتصدره مقطوعتان شعريتان قصيرتان، الاولى للشاعر الالماني ريلكه والثانية للاميركي ريكسروث.

(١٢) ظهرت أولا في العدد ٣ من «حوار» (آذار - نيسان، ١٩٦٣). ثم صدرت مع «معلقة توفيق صايغ» في كتاب مستقل في ١٩٦٤ في بيروت عن مطابع المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر. ١٠٧ صفحات (١٨×١٥). المعلقة كانت قد ظهرت اولاً في مجلة «شعر» (العدد ٢٠، خريف ١٩٦١). تحتل المعلقة ٢٤ صفحة و «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن» ٧٣ صفحة. صدّر صايغ معلقته بأبيات من تنيسي وليامس تشير الى الضياع والقلق وفقدان الطمأنينة.

(١٣) بلاطة، الكركدن المحاصر، ص ١٣١.

(١٤) «المقعد الذي شفاه المسيح عند بركة بيت حسدا في القدس (انجيل يوحنا، الفصل الخامس) كان سقيا منذ ٣٨ سنة. والذي يلفت النظر ان الشاعر [صايغ]، عندما كتب هذه الكلمات، كان عمره ايضا ٣٨ سنة». ص ١٣٧ من مقالة جبرا ابراهيم جبرا، «ضغوط النار والجوهر الصلب: توفيق صايغ، كما عرفته»، مجلة شؤون فلسطينية، عدد ٢، ايار ١٩٧١، بيروت. ص ص ١٣٠-١٤١.

(١٥) راجع في هذا المجال: غالي شكري، اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث، ص ص ٥٨-٧٦، «حوار»، عدد ٢١، آذار - نيسان، ١٩٦٦، بيروت.

(١٦) انظر الحاشية (٥).

(١٧) مقدمة صايغ، رباعيات أربع، ص ٧.

(١٨) في ١٩٥٨ اصدرت دار مجلة «شعر» ترجمات من اليوت لأربع قصائد ومسرحية: أ. الأرض الخراب (ترجمها يوسف الخال وأدونيس)، ب. الرجال الجوف (ترجمها يوسف الخال)، ج. اربعاء الرماد (ترجمها منير بشّور)، د. اغنية العاشق بروفروك (ترجمها بلند الحيدري و د. ستورت)، هـ. مقتلة في الكاتدرائية (ترجمها ابراهيم شكر الله).

(١٩) توفيق صايغ. خمسون قصيدة من الشعر الامريكي المعاصر. دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٦٣. ٣٢٠ صفحة من الحجم الكبير.

(٢٠) عنوان الكتاب أصلاً هو

The Cycle of American Literature

ومؤلفه Robert Spiller، صدر في ١٩٥٥ في نيويورك عن ماكميلان. وبالعربية: تطوّر الادب الامريكي: مقال في النقد التاريخي. تأليف روبرت سبيلر. ترجمة توفيق صايغ. بيروت: المؤسسة الأهلية، ونيويورك: فرانكلين، ١٩٥٩. الغلاف: اسماعيل شموط. ٣٤٨ صفحة من الحجم الكبير مع فهرس بالأعلام.

(٢١) جبرا، ضغوط النار، ص ١٣٣.

(٢٢) ص ٣٦ من مقدمة صايغ لكتاب جبرا «عرق وقصص اخرى» (ط ١ بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، ١٩٥٦. ط ٢ دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤).

(٢٣) ص ١٢ من مقدمة صايغ لكتابه «أضواء جديدة على جبران». بيروت: منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر، ١٩٦٦.

(٢٤) ألقى الطيب صالح محاضرته المذكورة يوم ١٩-٥-١٩٨٠.

(٢٥) مجلة الثقافة القاهرية، عدد ٣، يوليو ١٩٤٥.

(٢٦) مجلة الثقافة القاهرية، عدد ٦، يناير ١٩٤٦.

(٢٧) ندى الشريف، توفيق صايغ، ص ١٤١، حاشية (٣٠).

(٢٨) مجلة صوت المرأة، بيروت ١٩٤٦-١٩٤٧، عدد الميلاد ورأس السنة.

(٢٩) الآداب، بيروت، عدد١، كانون الثاني، ١٩٥٥.

(٣٠) هذه المعلومات الشخصية مستقاة من حديث مطوّل جرى في تموز ١٩٧٨ مع ماري صايغ (اخت توفيق) وزوجها ميشال ابي عاد، ويسكن الاثنان مع ولديهما (رامي ورانيه) حيث عاش توفيق وترك مكتبة عامرة.

عن توفيق صايغ، بالاضافة الى ما ورد في الحواشي:

(١) ملحق «النهار»، ص‌ص ٦-١٠، ٩-١-١٩٧٢، بيروت.

(٢) رياض نجيب الريّس، البحث عن توفيق صايغ، دار «النهار»، بيروت، ١٩٧٥.

(٣) شوقي أبي شقرا، «النهار»، ٦-١-١٩٧١.

(٤) عصام محفوظ، «النهار»، ٩-١-١٩٧١.

(٥) رواد طربيه، مراجعة لمعلقة توفيق صايغ، «حوار»، عدد ٥، تموز - آب، ١٩٦٣، بيروت.

(٦) مارون عبّود، نقدات عابر، مراجعة «ثلاثون قصيدة»، ص‌ص ١٧٨-١٨٨، بيروت: دار مارون عبود - دار الثقافة، ١٩٦٧.

(٧) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ملحق: الرفيقان اللذان فقدنا [السيّاب وصايغ]، ١٠٤-١٠٥، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، كانون الاول (ديسمبر) ١٩٧٨.

(٨) د. عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى: دراسات نقدية، عن صايغ: ص‌ص ٨٥-٨٩ وص‌ص ١٥٨-١٦٠، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣. [ط ٢].

(٩) خليل الخوري، التحدي المبطّن بالخوف: معلّقة توفيق صايغ، ص‌ص ١٠٢-١١٢، «شعر»، عدد ٢٧، صيف ١٩٦٣، بيروت.

(١٠) محمود شريح، توفيق صايغ: قلب سكت، قلم يخفق، «النهار»، ص ٧-٨، ٣-١-١٩٨٢ بيروت.

(١١) M.M.Badawi, a Critical Introduction: Modern Arabic Poetry. Cambridge University Press, 1975.

(١٢) Issa J. Boullata, Modern Arab Poets: 1950-1975, London: Heinemann, 1976.

آخر ما نشره توفيق صايغ: قصائد حب
مجلة «حوار» عدد ٢٦ /٢٧ ، آذار ـ نيسان ١٩٦٧)

ايضاً وأيضاً
قصائد حب

لأنّ العصيّ في يدينا تشابهتْ
وعلى كتفيْنا المعدّاتِ والزواويدْ
أعَلى بوصلاتِ اقدامنا
أن تتوحّد في الاتجاهْ،
وعلى أوتاد خيمتيْنا
أن تتصادمْ؟

لأنّ مسراكِ ومسرايَ
الكفيفيْن تقاطعا
مرةً
فالقيتُ حملي ففككتُ السيورْ
ورحتُ اغرسُ أبتني،
أتزيحين من بيننا السياجْ
تُقيمين حولَنا السياجْ؟

لأنّ عدّادَ رجلي
سجّل أضعافَ عدّادِكِ
(ولو ان خطاكِ في الليالي

اخفُّ من خطايَ
وتسرينَ في وقفاتِكِ
أبعدَ مني بتجوالي) ،
فكلتْ قدمايَ وارتميتُ ،
أتوقّعتُ ارتخاءَ قدميكِ ،
أأذهلني
أنك أويتِ ، حين أويتِ لي ،
لواحةٍ بصحراءَ مديدة ؟

وعدتِ تسعينَ ، واسعى .
لأنّ سعيَنا والتعطّشَ واحدٌ
وكليْنا يفتش عن جزئه الفقيدْ ،
سنلتقي من جديدْ ؟
تساوى سعيُكِ وسعيي ،
توازيا :
وهل يلتقي المتوازيان ؟

في سني النفيِ ،
انستنيَ النفيَ ،
ساعةٌ ساعتين في النهار ،
حفنةٌ من ترابٍ
رافقتْني بتجوالي
غيرَ ذاتِ ثقلْ .
بعدتُ عن أرضي .
حلتْ أرضي اليَّ ،
داعبتُها لاعبتُها
كحبيبةٍ كمسبحةْ ؛
حتّني شدّدتْني

شدّتْنيَ للارضِ ، أرضي ،
علّمتْ قدميَّ التقدمَ للورا .

نثرتُها في الهواء ، ذرّيتُها ،
هواءِ وطني الخانقِ ،
قدّمتُها ذبيحتي
لا نباتاً لا حياةْ
في اللحظة الاولى
في بلادي .
على وجهي ارتميت .

ارضي بوارٌ ،
مُدْنُها صوامتْ ؛
هجرتْها العقبانُ حتّى ،
اشجارُها اجتُثَّتْ ،
ترابُها وحلٌ وبرازْ .
ليست ليَ الارضُ هذي
لم أرَها فيا مضى ،
قلبي بعيدٌ ،
تجدُّ قدمايَ في لحاقِهْ .

تسعيانِ للمنفى ، من جديدْ ؟
تسعيانِ للمنفى .
أرضي لم تكنْ أرضي
التي عدتُ امسِ اليها :
حفنةُ ترابِ
فقدتُها
ارضي .

في باحةٍ تكتظُّ بالنُصُبْ
(دارتي معبدي المتحفُ)
إخترتَ ابهاها لي
وأحطتَ ما بقي
بأسلاكٍ شائكةْ.

إنتقيتَ لي
النقيَّ المتّقدْ:
ساطعاً تحتَ شمسْ
وكيف لي أن أعرفَ
(فنّانٌ أنتَ، ام مُشعوذٌ؟)
انكَ من ثلجٍ صنعتَهْ؟
وشمسُنا مثلَكَ قاسيةْ
ومثلَك تغيرُ وتغارْ.

أيُّهذا الثريُّ المقتِّرُ
جُدْتَ عليكَ
بشرساءِ الدعابةْ:
أغدقتَ عليّ العطايا
وبقرْتَ راحتيَ.

لعينيْن من روما،
يافعتيْن، والسنونُ اجيالْ،
جُرّحتا جُرّرتا
خلف الجياد الطافرةْ،
وُئِدَتَا في المغاور،
نُبشَتا ليمتلي جوفُ أسْدٍ
او لتُفرغَ ظهورُ عساكرْ -
تطلّعتا، توثّبتا،

لعينيْن جليلتيْن ،
كهلتيْن ، مقبرتيْن
للبريقْ ، فُقِئتا ،
مُرّغتا في الوحل ، أُعيدَتا ،
دمعُها بولُ الغزاةِ والهراطقةْ ،
مُسْمرتَا ، تُركَتا ،
لتفسدا من غير دفنْ ـ
تطلّعتا ، ووثبتا ،
هاربتيْن ، مذعورتينْ :
كأخٍ ، فجأةً رأى
في نظراتِ اختِه الصغيرةِ لهْ
حبّاً مخيفاً محرّما
أبتْهُ الارضُ والسما ـ
فولّى هائماً
تحتَّ خطاهُ
(ليس يدري)
الشهوةُ ام الهلعْ .

بجبروتِ اجتحْتِني .
أحكمتِ بدقةِ الخطط
تخذتِ كلَّ احتياطْ ،
وشهدتُكِ داخلَ حصني
تتقاعسينَ ، ترينَ
أسواري مُزْوجةً مثلّثةْ .
ولم تدركي
اني تخذتُ من الاحتياطاتِ ما تخذتِ
واحكمتُ مثلكِ الخطط

وجرّدْتَني
لأجلكِ
من كلّ نصلْ،
واعددتُ، اسمقَ من
اعلامكِ، اعلامي .

هتفتُ لك داعياً،
خلتِ هتافي نفيراً :
حفرتِ الخنادقَ وتهيأتِ
لطويل حصارْ .
ولم يكن من مُدخلٍ لكِ
فيّ غيرُ الخيانةْ .
فخنتُني
لاجلكِ
وساكنيَّ والتراثَ
وصغتُ مجوهراتٍ لكِ
تقدمات معابدي المقدّسة .
واجتحْتِني بجبروتٍ
غير مبرّرْ .

ولم ادركْ (كيف لم ادركْ ؟)
ان خيانتي التي
رأيتُ فيها سبيلَ الوصالْ
ستكون المفرّقةْ ،
وان اقتحامَكِ لي
لدكِّ لاجلِها للحضيضِ وانسحابٍ
لا تعايشْ،

وانكِ اذ تهجرينَ وابقى
بلا انتِ
سأبقى بلا ايضاً انا .

عقربٌ في يدي ، لا قلمْ ،
اخافُه ، ارتدُّ عنهُ ،
كالورَقة . رباطٌ لقاؤهما
غيرُ مقدَّسْ ،
ثمراتُه مسوخٌ ، انصافُ انسٍ
انصافُ وحش وجنّ .

في اضطرارِ اجيئُهُ ،
بروُوس اصابعي ،
غبَّ التململ والفزعْ ،
لمسُهُ يزيد التململَ
والرجفةَ والعرَقْ .
(ما لهذا حقدي عليهِ ، نقمتي ،
ولا لانهُ ، عندَ اللجوءِ ،
ينحرفُ بي عن غايتي
ويُضعفُ ما شئتُ ان اقولْ) :

لأنه ،
وهو الوحيدُ الذي .
يعرفُني ويعرفُكِ ،
يغنّيكِ ، ينقلُ اخبارَ ايامِنا ،
يصمتُ الا
عن الهجاء والرثا ،

لا يذكرُ الا الصفعَاتِ والمآسي،
يُخطّطُ حدودَ الجحيمْ؛

لا يعرفُ
كيف يَروي سياحاتِنا
لضواحي السحرِ
لاحضان الالهْ،
واختطافَنا، من بين شدقيِ
الموتِ، بذرَ الحياةْ.
لانك فيهِ
نافيتي فحسبُ
لا منفايَ، موطني الثاني،
ومُمزّقتي مُنزلتي من الذُرى
لا شتيتَ اوصال
ضربتْها الصواعقُ من عل
ومن هنا الحرابُ
وانيابُ الضواري.

ألا بركانَ،
مدينتي الناضرة
(تكتظُّ بالقادمينَ
تعجُّ بالوافدينَ
وقورين صبحاً عابثين بعد الظلامْ
ينهالون عليكِ
لكلِّ ما اشتهى
مرحبةً باسمةً
«تُجيعينَ حيث تُشبعينَ»

كحيَّة مصرَ الميّتة ،
وتجوعينَ
ويلاهُ
حيث تَشبعين) ،

ألا بركانَ
يهدُّ الملاهي والمباني الشواهقْ
يجتثُّ هباتِ الطبيعة ؟

ألا بركانَ
(لا تغنِّ لي
رقَّةَ الحبِ ولينَهْ)
يصبُّ اللظى
يحفرُ الاخاديدَ
يعفّرُ الجوَّ
يلوّثُ المجاري
يجوّرُ الطُرُقاتِ اليكِ
ولا يُبقي معالمَ
شبهَ قوائمْ ؟

ألا بركانَ ،
فآتيكِ
اقلّبُ اقبّلُ الاحجارَ
بقيةَ ايامي ـ
عالِماً تَخذَ الخرائبَ عالَماً ،
ناسكاً ، تَخذَ الانقاضَ إلهاً ؟

صلبْتني في جمعةٍ .
وجئتِني ، بلهفةٍ بفزعْ ،
تكسّرينَ الختمَ ،
تدحرجينَ الصخرَ
بعدَ لأيٍ ، في أحدْ :

تبحثين عن موضعٍ
في يدٍ او قدمْ
لم يثقّبْهُ مسمار
تغرزينَ فيه مسماراً واظفارا ،
تتيقّنين ان قطرةً ،
من دمٍ لم تتبقَّ
او نسمةً من حياة ،
تفقئينَ المقلتيْنِ
تشقّفين الجثةَ
يُنعشكِ النتنْ ،
تَخرجين بالرممْ
تنثرينَها : فلا بعثَ
ولا وقايةَ قبرٍ او كَفَنْ .

ملحق

رسائل الى توفيق صايغ

ننشر في ما يلي مختارات
من رسائل موجهة الى توفيق صايغ

من نعيمة في بسكنتا
الى توفيق في الجامعة الاميركية

بسكنتا في ٢٧ ت١ سنة ١٩٤٣

عزيزي توفيق صائغ

قرأت رسالتك اللطيفة والحديث الذي اعددته للالقاء في قسم المباحث لصف الأدب العربي عن وتر من الاوتار التي ظننتك قد لمستها في مجموعتي « همس الجفون ». وقد اسميته « الوتر البائس ». وأنت تريد رأيي في ذلك الحديث وتريد تصحيحاً لما انحرف من استنتاجاته. ولو انك قبل ان وضعت حديثك سألتني تفسيراً لما اغلق عليك من المعاني والرموز في هذه القصيدة أو تلك المقطوعة لما بخلت به. بل لاعطيتك اكثر مما تطلب.

اما وقد وقفت من المجموعة موقف الدارس والناقد والفاهم فلستُ أرى من واجبي ان افهمك غير ما فهمت. ولا ان احملك على نقض ما بنيت من الاستنتاجات وان تكن في نظري غير صحيحة. فالمهم ان تكون صادقا مع نفسك في كل ما قرأت واستنتجت. اما ان تكون صادقا معي فتراني وتفهمني كما ارى نفسي وافهمها فأمر لا حق لي ان اطالبك به لا اليوم ولا بعد اليوم..

وجل ما اتمناه لك الان ان يتسع فكرك وخيالك فتعود يوما ما الى القصائد عينها التي اوحت لك « البؤس وسوء الحظ » وما شاكل. فتجد ان لا بؤس فيها على الاطلاق. بل صراع روح مؤمن قوي ابي ان يبقى عالقاً في شراك الخير والشر. فما زال بها حتى قرضها وافلت منها. وهذا الصراع يتخذ في المجموعة شتى الرسوم والرموز. وكذلك الغلبة النهائية. اما الذين يقرأون شعري قراءة سطحية فلا ينفذون من خلال القشور الى اللباب فلا لوم عليهم ان هم خرجوا منه بمثل ما خرجت من « بؤس وسوء حظ ». هذا وعليك السلام من الداعي لك بالخير

ميخائيل نعيمة

بسكنتا في ١٤ ك٢ سنة ١٩٤٣

عزيزي توفيق صايغ

سلام عليك. وبعد فانت تريد رأيي في لغتنا العامية ومقامها من الفصحى. وقد طرقت الموضوع بشيء من الاسهاب في مقدمتي لرواية «الآباء والبنون». وليس عندي من جديد اضيفه الى ذلك الا اعتقادي ان الايام وما تخلقه من اوضاع وقيم وحاجات جديدة لكفيلة بحل مشكلة العامية والفصحى - هنا وفي كل مكان - وذاك بطريقة قد لا تخطر لاحدنا ببال. فمثلما لكل زمان رجال كذلك لكل زمان لغة. فلا فصحانا اليوم هي فصحى قريش، ولا عاميّتنا عاميّة ايام فخر الدين. والامر الذي لا شك فيه هو ان انباض الانسانية تتسارع وخطواتها تتباعد اكثر فأكثر عاما بعد عام وجيلا بعد جيل. وستبلغ يوما يتحتم عليها فيه توحيد جهودها. وذلك لن يكون بغير توحيد لغاتها. ولنا في العربية الفصحى لغة تتوحد فيها لغات الاقطار العربية باجمعها. فهي حرية برعايتنا لشمولها، ولانها لغة ذات ضوابط، على عكس العامية المحدودة وغير المضبوطة. ولكننا، رغم ذلك، لا يحسن بنا ان نتجاهل العامية كما لو كانت لا وجود لها البتة. اما الى أي حد يليق بنا ان نتوكأ عليها في آدابنا فأمر منوط بذوق كل كاتب او شاعر على حدة. فالاذواق لا تخضع لقاعدة او قياس.

هذا، واليك اخلص التمنيات من

ميخائيل نعيمة

من سعيد عقل في زحلة

الى توفيق في اوتيل كلاريدج في القدس

ايلول ١٩٤٧

عزيزي توفيق

وصلتني كلمتك الاخيرة ولا اقول انها اثرت بي كما تتوقع. ذلك انني اريد ان اكتب هذه المقدمة.

وانت لو تدري معنى تأخّري وما سيفيد المقدمة نفسها من قوة لارتحت ولما اكتفيت حتى بعذري.

تأخري نجم عن تأخر حفلة دمشق.

ومع هذا فقد كتبت القسم الاول من المقدمة الذي يعطيها مغزى ويبرر تقسيمها. والذين اطّلعوا عليها - وهي بعدُ في هذه المرحلة - اعجبوا أشد الاعجاب. واذكر ان ميشال طراد قال لي بالحرف: «هذا اجمل ما كتبت من حيث اللغة». أظنه مبالغا، رغم ان المقطع لا بأس به.

المقدمة حاصل عليها، شئت انت ام لم تشأ، اذ القضية تهمنا وانا - كما تذكر - صاحب الاقتراح.

تحمّل كسلي ولا تنس انني لك فوق ما تتوقع.

اخوك سعيد

زحلة ١٧ ايلول ١٩٤٧

من سعيد تقي الدين
الى توفيق

27 ت[2] 1954

أخي توفيق،

لا ادري ان كنت قد قرأتَ كلمة عنك في خلال حديث لي مع (المجلة التي تحررها ادفيك شيبوب).

سبب نسيان اسم المجلة اشرحه. يقال ان الانسان لا يشتغل الا بجزء من امكانية دماغه. ومنذ ايام فاجأني الطبيب بقوله اما ان تقلع عن تدخين هذه العشر علب، وشرب هذه الـ 70-60 فنجان قهوة، وتقلل من انفعالاتك او فانك راحل قبل نهاية سنة 1955. فأنا اليوم، بعد الانقطاع الفجائي في هبطة عقلية وجسدية وقد نسيت الاسماء الكثيرة. لمعلوماتك الخاصة، ان واجهتك مثل هذه الحالة في مستقبل الايام، فثق انك لن تخاف ولن ترتعب. انا الآن اشتغل بجزء الجزء (مع الاعتراف ان حتى هذا هو شيء هائل) والآن قمت ـ الساعة الواحدة بعد نصف الليل ـ لاني اشعر بمثل الاختناق، الظاهر ان القلب، متى اضطرب، تسرع نبضاته حين ينبسط.

أريح قعدة ـ اختزن هذه المعلومات لمستقبل الايام هي القعود.

مهدت بكل هذا احتراساً، من يدري فقد تكون قد سألتني كيف صحتك؟ ثم لأقول لك اني قرأت كتابك «ثلاثون قصيدة» في بعقلين منذ شهرين، وقد وضعت عليه notes حتى اعود اليه فأدرسه. اما وانا كما وصفت من الحالة الصحية، فمن الطبيعي انني لا اقدر على دراسته، بل انا اتكل على ما دونت في هوامش الكتاب:

1) انت من مدرسة لا تروقني، هذا ليس ذم. انما ايضاح لحقيقة. كأن تقول استطيب العنب ولا استطيب التين. شكسبير واعلانات الكوكاكولا هو وهي واضحان فكلاهما يروقاني. ارسطو و.. (ما اسم ذلك الشاعر الانكليزي الذي تزوج شاعرة. وكان هو بل كانت هي مقعدة. شعره غامض). وهذا الشاعر الانكليزي وعلى الارجح توفيق صائغ (اذا استمر وغوّر) ليسوا من مدرستي. He is not a boy of my block.

اذن فانت تطلب من راعي معزي ان يقول رأيه في بغلة مكاري.

2) غير ان في كل شيء، في كل شخص، وانتاج ومكان شيء مجهول اسمه X. مر على الاميركان وقت سموه «oomph» و«J T». وسماه من قبلهم جماعة البسطة «زازباي». هذه ـ والحمد لمفتي الجمهورية ـ متوفرة عندك فهنئه عليها.

3) الشاعرية فيك اصيلة ـ اصيلة بمعنى ان بعضها المنهوب Plagiarized مصهور جيداً. هل انا

غلطان؟ هل آلمتك هذه العبارة؟ افتح قلبك وصارحني. لقد قلت مرة عبارة، ليس للتحقير Every great writer is a great plagiarist هكذا دلتني دراستي ـ و ـ هل تحفظ السر ؟اختباراتي، يشوقني ان تبحث معي هذا الامر.

4) اقرأ الكتاب المقدس ما تشاء ولكن اقرأه بالانكليزية فالنص العربي اكثره سقيم وقد كبلك في امكنة كثيرة عندك: سليقة اختراع الالفاظ ولكن ما اضر بك. your protestent background.

4) اسراعك الى الاختراع: لفظة «نطنط» بروتستانتية غير مهضومة. و« تشحشطنا» لفظة لا يجوز ان تظهر في اي كتاب خصوصا كتاب شعر. ولكنك تقدر ان تستعلمها لشطف الدار، ان كان الخدم والمكانس غير متوفرين في انكلترا. اللفظة ـ يحرق دين اللفظة ما اهمها، خصوصا لشاعر. ان ما يخيفني عليك ان انغماسك بالشعر الانكليزي ـ وهذا ضروري ونافع ـ وانقطاعك عن اللغة العربية (وقد طغت عليك لغة الكتاب المقدس بالعربية) وواضح الحال من انك غير مختلط بالناس ـ ابناء بلادك ـ اخاف ان يضع عليك كل هذا قيود فلن تجد في مستقبل الايام الفاظا، ولن تقدر ان تصوغ. نصيحتي ـ اسديها لانك لم تطلبها ـ ان تنفلت في كل صيف فتنغمس بين دروز حوران، والعلويين، وضياع لبنان، والنوَر، والبدو، في صميم حياتهم حتى تنمي سليقة الصوغ التي هي موجودة فيك. وان نقرأ اداب اللغة العربية القديمة وبعض المعاصرين. يحضرني ثلاثة اسماء اميل مبارك، سعيد عقل، (نثره) سعيد تقي الدين (اسمه في الاخير من قبل كياسة التواضع). واقرأ الزجل اللبناني.

كذلك وجدت ان قالبك الشعري تقريبا هو واحد. هنا افقعك نصيحة ثانية. اصغ الى الموسيقى الغربية حتى تصبح تستلذها وتفهمها. بدون ريب هذه الموسيقى ستنفعك في قولبة شعرك ونثرك ان هي تغلغلت فيك.

6) نصيحة ـ دخيلك لا تدخل محششة المفكرين، والملفظين، ومكدسي الالفاظ، اياك ان تغرق في مثل: في قعودي وقوف، وفي جوعي شبع، وفي ركوبي البسكلات طيران في طائرة. وحين تغمس اللقمة بسلطة البندورة يلتقي الخلود باللاوجود فيندثر التجسد في حقيقة اللاوعي، فكأنه جنة العدم في مطعم فيصل.

آ.. صرت اعرف ان اعد نبضاتي. هي الآن صمدت الى 120، اعتقد انني استطيع ان انام. عساك انت لم تنم بعد.

تصبح على خير

اخوك
سعيد تقي الدين

من سعيد تقي الدين
الى توفيق في كامبردج

15 ك² 1955

أخي توفيق، مكتوبك كان نكبة بعد هذا الظهر. كنت استريح ولا يمنع نومي الا خفقان قلبي. فجاءت رسالتك. استهوتني. ولذلك اجيب عليها فورا. مع اني ابدا كنت اجد الكتابة - اي التدوين - شيئا مرهقا. واذكر ان ليس فيا كتب الآن ولا في اي شيء كتبته في حياتي شيئا يدعى دراسة، انه زخم التجاريب مع اربعة آلاف طن عبقرية. اقول هذا لان هذه السطور لن تكون بحثا بل تعليقا مسرعا ثم قد اضيف بعض اقتراحات.

1) رسالتك «للآداب» الشهرية شيء مهدور الا اذا كنت تبقى منها: 1) كتابا في مستقبل الايام. 2) ترويجا لاسمك وهذا بالطبع شيء ضروري.

2) مجمل دفاعك لم يقنعني. يقولون لي ان الانكليز يخافون المنطق والفصاحة. صحيح؟ واذكر ان اليابانيين كانوا يضربون من صفوفنا كل سجين يقص عليهم حادثة - صحيحة او غير صحيحة - «مرتبة» منطقية. قلت في حديث مع اخيك فائز «أنتم معاشر العلماء النظريين تحتقروننا نحن الرجال العمليين» فرد بأن احتقارهم لنا ليس بقدر احتقارنا لهم»! وقد كان مصيبا. شرحك النظري علمي مقنع. ولكني لا اقتنع به. لماذا؟ لماذا كان السجان الياباني يضربنا؟ ولو ان لي وسع اطلاعك في الادب الانكليزي لتمكنت من حشد معسكر من حجج معاكسة قد تاتي هي كذلك مقنعة. ولكني لم اقل - هل قلت؟ - ان الغموض عيب. كل ما قلت ان قراءتي الاولى 1) حفزتني الى الرجوع الى الكتاب واستثارت بي احتراما له. 2) واني لم افهمه. انا لا استطيع ان أركب بسكلات، ولو ان ركوب البسكلات يستهويني فقد أمهر هذا الكار. هذا اختصار ما قلته. اليس كذلك؟.

3) ثم انني غير قارىء شاطر I am a very poor reader وقد يفسر هذا عدم عودتي الى مطالعة الكتاب، وعدم قراءتي ما قد يجب ان اقرأه. القراءة كالكتابة تستوجب موهبة خاصة. اذا كانت القصيدة محجة فأنا لست بحاج. انا سائح في يده مكنة تصوير وما لا يصفعني لا اصوره.

4) قد استطيع ان اجول معك في شكسبير. ولكني اختصر اني اجده واضحا كما افهمه. لعلي افهمه مغلوطا. او جاهلا.

5) السرقة الادبية. احقا ان بيرون قال هذه العبارة التي اخبرتك انني انا صاحبها «كل اديب كبير حرامي كبير؟» هذه لم انهبها ولم اقبسها. اعود الى ذكر فايز. سألني مرة ان كنت ادرس علم النفس. قلت لا. اجاب رجوتك ان لا تفعل لان كتابتك تزخر بها. اردت من هذا الاستشهاد الخلوص الى القول ان وصولك الى استنتاج ما، بسبب التجربة، يأتي نضرا وزخيا. في سنة 1936 الفت قصصا منها

« الثلج الاسود » وفي سنة 1939 كنت في سباق الخيل في « مانيلا » فاذا بين الجياد Black snow . احتفظت بورقة السباق حتى اذا اتهمت اثبت تاريخ المنهاج براءتي. على كل حال اوافق على كل ما تقول الا « لا جديد تحت الشمس » فحيث لا جديد لا شمس.

المسرحية: جئت على ذكرها . عساك تدرسها . ان انتاجي المقبل سيكون مسرحية . وانا اتوق الى Collaborators.هذا فن ادعي اني افهمه – واعرف ما ينقصني . متى تعود الى هنا؟ عسى نستطيع ان نؤلف معا ، في جواريري مواد لعشرين مسرحية . اتوق الى ان اتعاون معك . منذ ان رجعت واحاول ان اقبض على اديب عنده همة ، وشيء من فهم صناعة المسرحيات . هذا سؤال يهمني جدا جوابه . اريد ان اؤلف « فاجعة » . عندي لها مواد كثيرة . منها « النادي » وهو يدور على ما جرى في Alumni Club ومنها « التلفون » . هذه ان الفت فلن تمثل في بلادنا قبل خمسين سنة . ارجو الجواب . هل تحضر المسرح كثيرا ؟

القاوقجي: واصلك مقدمة Second rough draft للجزء الاول من حياة هذا الرجل العظيم.

هذا الكنز ، كنفط العرب ، كانوا يدوسونه ، واصلك مقدمة اول GUSHER . اذكر ان هذه المقدمة ليست بصيغتها النهائية .لا تذكر منها شيئا لاحد .Iam trusting you with it.كما لا اخفي عنك انها – هذه رؤياي – ستصبح سيرة عالمية . تحتاج الى مترجم وناشر .

Are you interested?

البيئة البروتستنتية: اصارحك كما هي في بلادنا لا تعجبني . انها لا تفسر المسيحية كما حقيقة هي غير مسيحية . Toward christian Soldiers

البروتستنتية هي ابدا تدير خدودها :

الالفاظ: اما ان تعجبك اولا تعجبك « نطنط » لا تعجبني .

تفكيرك بالعربية: قد يكون خطأ . هكذا لن تصبح اديبا بالانكليزية . ثم انغماسك بلغة اجنبية قد يغذي فيك بناء اسلوب خاص بسبب تفلتك من قوالب اللغة الام .

اهل القلم: هذه جمعية تتناول من الحكومة اربعين الف ليرا بالسنة وخلاصة نشاطها انها تعطي 6-7 الاف ليرا جوائز والباقي يطير شذر مذر (اكثره مذر) . انتخبت هذه السنة لعضوية ادارتها وضعت لهم مشروعا على ان يرصد له عشرة الاف ليرا . لا اقدر لك ما هو « المنهاج » . اذ ان المنهاج هو فكرة مبهمة وهو ان اتصالاتنا بالدنيا من شأنها ان تقدح شرارا ما . هل تحب ان تكون معتمدنا في بريطانيا ؟ تبادل معلومات ، كتب ، زيارات ، دراسات ، ترجمات الخ ؟

كل مواطن خفير: هذا لجنة شعبية مؤلفة من ثلاثة وقد تألفت لجنة مثلها في دمشق ونرجو انها ستعم . خلاصة اعمالها – وقد قامت بأعمال محسوسة –: 1) مقاومة التجسس اليهودي 2) مقاومة التهريب من والى اسرائيل . 3) ايقاظ النخوة والتحسس بالخطر . تقدر ان تساعدنا حيث انت باعمال

شق. هل تريد ان تتجند؟

بعد قراءة كتابك شعرت كأنني احد جلاوذة البلدية اشتغل بتنظيف الوخم. ولكن في كل شيء وفي كل نشاط حال وغبار.

سعيد

من خليل حاوي
وهو يشرف على طباعة «نهر الرماد»
في دار الريحاني الى توفيق في كامبردج

٣١ آب ١٩٥٧

اخي توفيق

اكتب اليك من دار الريحاني للطباعة والنشر، ويعني ذلك، كما لا يخفاك، اني قررت ان انشر من شعري تلك القصيدة الطويلة ذات الاناشيد المتعددة، وقد بلغ عددها ١٣ نشيدا، عدد نحس!! ولكن ما العمل والقريحة قد توقفت عند ذاك العدد؟ وكذلك قد توقف ذوقي في الاختيار! لعلك تسأل عن عنوان القصيدة، انه «نهر الرماد» مأخوذ من نشيد نظمته بعد عودتي الى لبنان.

احاول ان اتعنت على الناشر والطابع واخشى في الوقت نفسه ان افضح جهلي باصول الطباعة والنشر، ومتى اضفت الى آفة الجهل آفة اخرى هي ضيق اليد ادركت ان «نهر الرماد» لن يظهر في الناس على مستوى رفيع من الاناقة.

ولن يغرني ان تقول لي ان جودة الشعر سوف تغطي هاتين الآفتين، فحكمي عليه يتراوح بين منتهى الشك، ومنتهى اليقين، بقي لي ان اثق بجهل القاريء والناقد، وان افيد في الدعاية من خصومات الادب في لبنان ومن سياسته، ماذا اقول، والدعاية فن صعب، وانا من اجهل الشعراء بأصوله واساليبه.

واخشى ما اخشاه ان يكون «نهر الرماد» فاتحة الشعر في حياتي وخاتمته....

ولعلك تسأل لماذا اخترت دار الريحاني دون دار الآداب ومنشورات «شعر»، حكاية طويلة يكفي ان تعلم منها ان النشر في لبنان استغلال وهو على انواع منها المادي ومنها المعنوي، وما يزال يوسف الخال حتى الآن يحيطني باهتمام غريب ويبعث الي بالاصدقاء تلو الاصدقاء بغية اقناعي بان من مصلحتي ان تتبنى «شعر» نشر ديواني وامر الدعاية له،... وقد علمت اني اذا لم اكن مع جماعة «شعر» فانهم سيكونون علي، وعندها لن يكون لي مجلة تفتح صفحاتها لنشر ما يكتب عن «نهر الرماد»... وبالاختصار بي قرف من النشر والطبع والنقد ومن الشعر.. لن يطربني مدح ولن يغيظني تجريح.

واما عن المواد التي جمعتها من موضوع، رسالتي فتكاد تكون زهيدة القيمة اذا ما قيست بالمجهود

وبالوقت الذي صرفته على جمعها.

واما عن اجواء الشعر في لبنان فانها اجواء منادمة تضيع فيها القيم وتبرز المجاملة، التقيت بجبرا على كأس عرق في بيت نذير العظمة، وقد سألني عنك وعن جميع احوالك فافدته عن احوال اعرفها واعتذرت عن الاحوال الباقية، ولست ادري مدى اخلاصه بتصريحاته وهل هي من قبيل الادب ام من قبيل السياسة، ام انها الاثنان معا، وثمة تصريحات عديدة مماثلة صدرت عن بدر شاكر السياب وعن آخرين.

ما زلت الاحق محمد نجم وفؤاد بدر، وما زال الاول يعد بالفرج القريب والثاني بالفرج البعيد، وعلمت اخيراً ان لدى مؤسسة اليونسكو كتابا في التاريخ ترغب في ترجمته، ولما تقصيت الامر علمت ان الكتاب قد عرض على اخيك انيس، ولست ادري اذا كان انيس سيترجم الكتاب ام انه سيحيله اليك،

ارجو ان تخبرني بكل ما تحتاج اليه من لبنان وذلك باقرب وقت لاني لا اعلم متى اطير الى كيمبردج.

ودمت ..

المخلص

خليل

كتب في دار الريحاني وارسل من الضهور

من يوسف غصوب
لا تاريخ للرسالة

الى توفيق الصائغ

اتعجب ان تجري دموعي كلما
اردت ابتساما؟ لا. فليس عجيبا
فقلبي قيثار سقيم تتابعت
عليه مدى خلفن فيه ندوبا
فاما اردت العزف يوما للذّة
تكأن جراحي فاستحال نحيبا.

في ٢٤ ايار ١٩٦٣

عزيزي الاستاذ توفيق صايغ

شكرا لك على النسخة التي تلطفت فأهديتها الي من « المعلقة » - معلقتك.

رافقتك عبر الوهاد والحزون والآجام التي تسلكها في هذه المعلقة فتعبت. اجل، تعبت. وكنت اود لو تكون سياحتي معك نزهة ونشوة.

اعرف ان الكلمة حياة متحركة. وانها، في ادق معانيها، رمز لما هو اكبر منها واوسع واعمق. ولكنني اعرف كذلك ان للكلمة الحية مفاصل وجذورا، وانها، كغيرها من مظاهر الحياة المتحركة، تخضع لنظام. فاذا هي انخلعت من مفاصلها وجذورها، وافلتت من نظامها، فاتت على القارىء والسامع معانيها، وباتت احاجي لا يستطيع فكها الا السحرة والمنجمون. وما كل قارىء بساحر. ولا كل سامع بمنجم.

لعل بعض ما عانيته من تعب في مرافقتك يعود الى انعدام الحركات في طباعة الحرف العربي. فقد وجدتني اعيد قراءة بعض العبارات اكثر من مرة قبل ان يستقيم في ذهني تركيبها النحوي. ولكم فتشت عن هذا الضمير او ذاك اين مرده. ولكم ازعجني حذف التنوين حيث لا حاجة الى حذفه، واثباته حيث يستغنى عن اثباته. مثلما ازعجتني كلمات عامية لا لانها عامية بل لانني لم اسمعها في حياتي فلم افهمها. كقولك « اشرشق ». كذلك عجبت لك تستعمل بأحرف عربية كلمة Burlesque الافرنجية. كأنك تفترض في كل قارىء عربي ان يكون له المام بلغة غريبة.

ثم لعل تعبي الاكبر كان ناتجاً عن رغبتي الاكيدة في ان اعاني معك التجارب النفسانية التي شئت لهذه المعلقة ان تكون تصويراً صادقاً لها، فلم اشعر بأن نفسي تجاوبت مع نفسك الا في مقاطع بدت لي وكأنها الواحات في المتاهات. وهذه اذكر منها على سبيل المثال المقطع الثاني من « القصيدة الاخيرة » حيث تصور طفلا فلسطينيا وامه هاربين من وجه الطغيان اليهودي. انها لصورة فيها الحرقة الصامتة، والغصة الخانقة، واللعنة التي تطفو من القلب وتطوف باللسان. وفيها براعة الفنان الصادق مع نفسه والمخلص لفنه. واذكر كذلك على سبيل المثال واحة اخرى في قولك:

« يداي تتلمسان، تسعيان
للتمسك بهدبٍ، بارتجاف.
شقائي اصيل. هنائي مزور.
أرقّ الابيات، ادماها
حشرجات، بصق دم،
اوراق نعوات، مراثي مسبقة »

ولا استطيع ردك الى الصفحة التي وردت هذه الابيات فيها، لانك - ولعل ذلك ضرب من

التجديد - اخترت ان تصدر معلقتك ولا ارقام على صفحاتها.

هذه الصورة للشقاء «الاصيل» والهناء «المزور» ليس يرسمها الا شاعر، والا فنان، وانت يا اخي شاعر وفنان حتى وان اتعبني السير في وهادك ونجادك، وفي آكامك وآجامك.

وعليك السلام واليك أحسن التمنيات من

المخلص

ميخائيل نعيمة

الكتاب مفتوح على الهاوية

الجرح يمتلئ بطاقته
الفضاء يشافهنا :
لن نعود أمكنة للنار
أو الدموع.

إننا هنا بقوة الشقاء
نتقهقر في عيون الحيوانات
والعالم مملوءٌ
بخطواتنا.

٢ ـ رهائن المستقبل

الحجاج يصلون
العاصفة اودعتهم هنا
على الباب نَرْدان
يتلاعبان
الطريق مقدار نومه
الاعصار ـ بين معلمي الطقس ـ
يفرقهم ثانية على السبل
الشمس تعيد نثرهم
انهم مشاع السَّحَرة
وقمح القطب
وعشب المغنطيس
انهم ايضا دموع الجاذبية
يقتاتون من الأسرار

وغيرها
ويطلون بهذه السّحن الغريبة
للشهور وسكّان الشمال
يتقدّسون للونهم
وجفافهم
وينتقلون كدقّات الطبول
وإشارات الليل.

انهم الطواطم الجدد
للمعدّنين
ومنظّفي البراكين
يعيدون للحرارة خرافتها
ويردون الفساد
الى زرقته.

انهم يجعلون للسيل قمة
وللندى كوكبا

يبقون في احد الرغبة
رهائن المستقبل.

٣ ـ الورثة

كانت حروب الورثة
الحرارة تجمع في الجنوب
الجذور في الشمال
والذين أغفلوا على المربعات
هم الشهور ذاتها

كانت المطاردة
وكانوا يهربون خلف بعضهم

من عام الى عام
العنف الذي لايجد وسط العالم
يتعثر في الرجوع
الى البراكين
وحيثما يغادر
يترك سكاناً اصليين
انهم يقفون جانباً:
النسيان يمنعهم من العودة.

نجد الجهات وحدها
في الموعد
اسود الطاقة
حملتنا الى هنا
القوة بعد ذلك
تسجننا على مهل
الأعمى ايضاً
يسحب بعينيه.

انها أيضا اللطخة
التي تتركها الكبرياء
على الحافة
مع أشياء كثيرة
تركناها مقدسةً
قبل أن نغادر.

الأجنحة على القمّه
الذاكرة في خيال النار
الرقة هي الأوذيسه
ولن تكون ابناً لكل النجوم

الضوء في المؤخّرة.

قصيدتان

فوزي كريم

١ ـ محاولةُ بحث عن عبد الأمير الحُصَيْري

ـ ١ ـ

صَدَأ مطرقةُ البابْ
والبابُ قديمٌ مقفلْ
وأنا لَمْ أحفظْ في الزوّادة غيرَ الذِّكرى:
شفةٍ لحطام الكأس،
ويوم من أيام الحربِ مع الجندِ الأسرى،
وقصائدَ لَمْ أكتبْها بعدُ، وتخطيطٍ أولْ
لصديقٍ مدَّخرٍ للأيامِ الأخرى.

ـ ٢ ـ

لم أعثر في الطُرقاتِ على آثارهْ
لَمْ اسألْ عنه نديماً أعمى في زاويةِ البارْ،
يُصغي للملحِ الساقطِ من أشْعارهْ.
لم أسألْ أحداً،
لم أسأل.
فرصيفُ بلادي منْفى، والخوفُ سَكَنْ.
لكنّي حيثُ أحلّ على أبوابِ منازلَ لَمْ أدخلْها،

عندَ زقاقٍ لمْ آلفهُ،
لا أسمعُ الا وقعَ خُطاهُ وحفيفَ المعْطف...

- ٣ -

في كلّ مساءٍ،
وعلى مصْطَبةٍ في كورْنيش أبي نوّاسْ،
تأوي الآمُ الشاعرِ مثل ذُباب الصيف.
تتوجسُ خوفاً من خُطواتِ النّاسْ،
في العتمةِ، منْ أعْمدةِ الجسْرِ الهادىء فوقَ مياهٍ لا تَهْدأ.
...(بغدادُ الناسُ مرايا أنفسهم
والعمرُ كَفَنْ)...
آلامُ الشاعرِ تَذْوي ثانيةً، وتعودُ الى المبْدأ،
من دون وطنْ.

- ٤ -

من يسألُ عنّ مقْهى ياسين،
وعنْ أضواءِ المقْهى في أحداقِ زبائنها؟
من ينصبُ شاهدةً في حانةِ كارْدينيا؟
صعلوكاً فوقَ رصيفٍ ينشدُ أشعاراً،
عنْ آخرِ أيّام العشّاقْ؟
من يرفعُ عن أقمارِ الليل لثامَ البَدويّ؟
والختمَ الأحمرَ عن بابِ الفرحِ المنسيّ؟

لا تُقسمْ
لا تُقسمْ باسمي
لا تُقْسمْ باسمي أنكَ لنْ تأكلْ لحمي.

- ٥ -

في البابِ الشرقي ،
منتظراً تحتَ « النُصبِ » حساءَ الليل ، الشّايَ ، سريرَ الفُندق
لمْ أبْعُدْ ، مَرْمى حَجَرٍ ، عن رائحةِ القَمحِ
على رأس الحُبْلى .
عن قَدَرِ الثورةِ في القُضْبانِ ، وعن وجهِ الأمِّ الثّكلى ،
مُنتظراً تحتَ « النُصب » حفيفَ المِعْطفِ ، يومَ تعودْ
مخموراً باسمكَ وحدَكْ .
فالناسُ مرايا أنفُسِهم ،
والأرضُ وليمةُ منْ كتبوا
إطراءً للأيامِ السودْ .

- ٦ -

لمْ اعثرْ على عبدِ الأمير الحُصَيْري .
لقد ألْحَقَ بخطواتِهِ شوارعَ اكثرَ ألفةً .
او دَخَلَ مدناً أخرى .
والذين سألْتُهم عنه ،
كانوا أكثرَ رغبةً في أن يَلْتحقوا بشوارعَ ،
وأن ينتَسبوا الى مدن .
فلمْ أجد ما يُطيلُ البقاء ،
حيثُ تُوهِمُني النِداءاتُ الكثيرةُ
بأنه ، على عهدِهِ ، لاينتظرُ احداً .
إلا انّني تبيّنْتُ اخيراً
ان عبدَ الاميرِ الحُصَيْري عَبَرَ ، كَما يعبرُ المارة ،
هذا الوطَنَ او هذه القارّة ،
او هذا الكَوْكب .

وانا ابنُ الخطايا الأرضية ،
اتخذتُ طريقَ المنْفى ،
تاركاً عازفَ الكمان الى جانبي .

٢ ـ حييتُ صباحاً بائعةَ الأنتيك

حييتُ صباحاً بائعةَ الأنتيكْ
والقطَّ النائمَ خلْفَ زجاجِ البابِ المغلقْ .
قدماي َ هُما ، عينُ الخُطواتِ ، طلاقةُ منْ يتلمّسُ جيْباً مثقوباً ،
وحنينٌ اخرقْ .
سمّيتُ حَماقاتي الأولى ، وصَداقاتي الأولى
وتمثّلتُ البيتْ :
آيةُ آمالي فيما أخفيتْ .

وقلّدتُ العشّاقَ ببلدانٍ شتّى ،
أبليتُ بلاءً حسناً في غُرفِ السّواح .
« ـ هل تشربُ مسْ جانيت الشايَ معي في مقهى ياسين ؟ »

لطّختُ قميصيَ بالأصْباغ وقلتُ لِمنْ أعشقْ :
لنْ اشربَ كأسَكَ ثانيةً ، وَلَجأتُ الى المُلصقْ
مطعوناً مثلَ شهيد .
في المدن الكُبرى أشعرُ أنّي أكثرُ يتماً ،
ويتيمٌ حينَ أسمي كلَّ حَماقاتي الأولى ،
وصَداقاتي الأولى .

في أيرْلس كورت رأيتُ نديمي من أيامِ الخيْر،
مطعوناً بالشُبُهات.

« ـ منْ يتبعُ ظلّي حتى هذا الحدْ؟ ».
« ـ منْ يُطعمُ لحمَ أخيه مخالبَ موطنِهِ المُرتَدْ؟ »
« ـ من يُطْلقُ كلَّ يَتَامى الطيرِ منَ القفصِ الأسودْ؟ »
مِنْ خوفي لمْ أبْرأْ بعدْ.
لكنّي حينَ رأيتْ
في أيرلس كورت نديمَ الخير
ولّى مُرتاباً من وَجهي وأنا وليتْ.
منْ يتبعُ منْ؟
منْ يَخشى منْ؟

حيّيتُ مساءً بائعةَ الأنتيكْ،
والمطرَ الناعمَ فوقَ زُجاجِ البابِ المُغلقْ.
قَدَماي هما، عينُ الخطواتِ،
مرارةُ من يتعلّمُ حكمتَه السوداء،
في هذا الكهفِ ويعتزلُ الأيام
مقذوفاً بيْنَ ثنيّاتِ البردِ الأزرقْ.
لا اسألُ الا عن وطنٍ يسألُ عنّي،
وأغنّي وحدي تحتَ الماء:
المسكُ بأردانِ الشرقيّ
وملءِ ضفائرِهِ الحنّاء.

(لندن)

فرقة «مسرح الحكواتي»
من النص الحي الى النص المكتمل
او مسيرة البحث عن الذات

خالدة سعيد

الطريق التي قطعها روجيه عساف، بين مسرحية «غولدوني» «آرلكان خادم السيدين» التي قدمها بالفرنسية عام ١٩٦٢، ومسرحية «ايام الخيام» (١٩٨٢ - ١٩٨٣) مروراً بـ «بانتظار غودو» لبيكيت «والمفتش العام» لغوغول، ثم «مجدلون» حتى «كارت بلانش» و«ازار» في مطلع السبعينات، طريق طويلة حقاً! ويمكن اعتبار هذه الطريق تلخيصاً لمسار بالغ الدلالة في الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول في طقس محاكاته، حتى وضع قيمه واشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل. وهي على المستوى المسرحي اعادة نظر في اساس الظاهرة المسرحية نفسها، وبحث عن الشكل الحي المعيش الذي يوحد المبدع بالموضوع والمتلقي على السواء.

هكذا تبدو لي اهمية «ايام الخيام» - مهما بلغ تميزها وغناها كعمل مستقل بذاته - قائمة اولا في دلالتها التاريخية والقضايا التي تطرحها. ذلك ان المسرحية تقترح اجابات جذرية على مجموعة من الاسئلة الثقافية الاساسية، في مجال المسرح، وتطال مختلف فنون التعبير، كما تبلور عدداً من التلمسات العفوية، وتطرح بدورها اسئلة حول علاقة الفنان بجمهوره ومجتمعه اجمالا.

وقد عالج روجيه عساف بعضاً من هذه الاسئلة والمواقف معالجة نظرية في مقالات وحوارات[1]، غير ان هذا العمل «ايام الخيام» اضافة الى «من حكايات ٣٦» هو ما ينبغي ان يعتمد لمقاربة هذه الاسئلة والنظرات لأنه يشكل الاختبار الملموس لقابليتها للتحقق، باعتباره حصيلة جهد جاعي وتفاعل بين الفرقة والمحيط. لذلك اعرض في القسم الاول من هذه المقالة، المسرحية كعمل محدد، لأتمكن في القسم الثاني، واستنادا الى هذا العرض، من الكلام على القضايا التي تطرحها والمسار الذي تفتتحه.

I

مسرحية «ايام الخيام» كما شاهدناها على الخشبة (مسرح سينما اورلي ببيروت، ٢٤ آب ١٩٨٣) هي خلاصة فنية اشارية لمراحل سابقة مرت بها المسرحية ذاتها، ولحظة نضج واستقرار

لنص حيّ نام يتشكل في سياق الممارسة الحياتية[٢] الفنية لفرقة مسرح الحكواتي. فما شاهدناه على الخشبة هو الاحتفال الاخير من سلسلة احتفالات تتم عادة في المسرح الطبيعي [٣] للجماعة.

الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة هي بمثابة مرجع للمسرحية. غير ان هذه الممارسة الاحتفالية تستند بدورها الى مرجع ثان هو الموروث التعبيري الشفوي والايمائي والطقوسي الذي يشكل مفردات الذاكرة الجماعية[٤] او عناصرها، هذه العناصر هي التي تختزن التجارب التاريخية.

نص المسرحية اذن يستقي من اشكال نصوص تقوم بدور الجذور. هكذا يكون نص المسرحية كلا مبنيا من سلسلة نصوص ومراجع اعددها بدءا من النص الاخير الذي وصلنا:

أ ـ «نص مكتمل» بلغت صيغته او صورته مرحلة الكتابة، هو نص المسرحية كما عرضت على المسرح.

ب ـ «نص حي» في حالة نمو، هو الذي يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية وهو نص شفوي حكما.

ج ـ «مفردات الذاكرة الجماعية» وهي عناصر شفوية متحركة. انها الموروث الشعبي المكون من حكايات وامثال وتقاليد وصيغ تعبيرية واغنيات.

د ـ مرجع هذه المستويات الثلاثة، اي تجارب الجماعة في تاريخ منظور يتصل عضويا بحاضرها.

وسوف نرى ان الموقف الذي تنطلق منه «فرقة الحكواتي» يجعل النص في المستوى «ب» اساسا في عملها وهدفا تكاد اهميته تفوق اهمية «النص المكتمل» في المستوى «أ» غير ان خصوصية عمل الفرقة وامتيازه وريادته تقوم في العلاقة الصاعدة الهابطة بين المستويات الثلاثة الاولى للنص دون الغاء اي منها. ففي الكتابة المألوفة (الفردية) للمسرح او غيره، يتم الانتقال مباشرة من المستوى «د» (التجربة) الى المستوى «أ» (النص المكتمل). وفي بعض الحالات يتم الانتقال المباشر من المستوى «ج» (مكونات الذاكرة المشتركة كما يصفها روجيه عساف) الى المستوى «أ». خصوصية عمل الفرقة تقوم على دورها في المستوى «ب» (اي الممارسة الحياتية الاحتفالية) وهو ما تعجز عنه او تهمله او تختزله الكتابة الفردية. بذلك تقوم الفرقة بدور وسيط للتفاعل بين مفردات (او مكونات) الذاكرة الجماعية والذاكرات الفردية. ذلك ان مفردات الذاكرة الجماعية قابلة للتداخل بعناصر مختلفة، قابلة للضياع، او فقدان الترابط، ومن ثم فقدان الدلالة التاريخية، كما انها قابلة للتشكل وفق منظورات متباينة بحيث توظف في اتجاهات قد تبلغ حد التناقض.

الفرقة كوسيط من داخل البيئة نفسها تعمل على تسريع التآلف بين مفردات الذاكرة لتنمو في

اتجاه صورة او شكل دال يتحقق فيه التفاعل والاضاءة المتبادلة بين الماضي والحاضر، بحيث تعاد رؤية الماضي في ضوء الحاضر والحاضر في ضوء الماضي.

من هنا انه اذا كانت «المسرحية» شكلا تعبيريا مكتملا او «لغة» لتجربة اجتماعية يتم تلخيصها واستعادتها عبر «**الممارسة الاحتفالية**». فان هذه التجربة تشمل في الوقت نفسه اعادة احياء لغة او «**موروث حكائي غنائي**» ونظمه في صورة بنائية هي واحدة من صور الذاكرة الجماعية. اي انه في المستوى «ب» يعاد «فتح» مفردات (بمعنى وحدات مكونة) الذاكرة الجماعية او الموروث الحكائي - الغنائي المشترك على التجربة الحاضرة، ويعاد بالتالي انتاج هذا الموروث وقد اختزن تجارب الحاضر متفاعلة بتجارب الماضي.

ويمكن تبسيط هذه العلاقة الصاعدة الهابطة كالآتي:

في المستوى «أ» (المسرحية)	↑ **لغة مكتملةجذرها ومرجعها التجربة في «ب»**
في المستوى «ب» (ممارسة احتفالية)	تجربة في الحاضر جذرها او **مرجعها اللغة في «ج»** (وهي بدورها سوف تعيد انتاج اللغة التي ولدتها). ↑↓
في المستوى «ج» (الموروث التعبيري)	لغة قوامها عناصر مرجعها **التجربة في «د»**
في المستوى «د» الجماعة في تجاربها ونمط حياتها)	↑ التجربة على المستوى المعيش المباشر.

هذه العلاقة بين المستويات هي التي تعطي لكل اشارة على المسرح منزلة الرمزي فيما تحتفظ (اي الاشارة) بمرجعيتها وحيوية ارتباطها بالتجربة.

هكذا لا بد لي، لدى عرض مسرحية «ايام الخيام» من التمييز بين المستويين: «**أ**» و «**ب**» حيّز فاعلية الفرقة.

«أ» المسرحية **كنص مكتمل** او المستوى الاشاري، **وهو نص كتابي**.

«ب» المسرحية كنص حي نام او الممارسة الحياتية الاحتفالية في اطار الجماعة، **وهو نص شفوي**.

أ - المسرحية كنص مكتمل:

اعني **بالنص المكتمل** هنا النص الذي اكتمل تشكله في صورة بعد ان عرف مرحلة نمو وتكامل. انه «حركة بلغت نقطة ختامها» بحسب تعريف الجمالي لويجي باريسون للشكل[5]. واكتمال النص، في هذه المسرحية، شأن الملحمة، هو الوصول الى نقطة الكتابة، بعد نضج الشفوي

واستقراره، بما تعنيه الكتابة وتاريخها من تثبيت للشكل وديمومة، وتأريخ، وتحول الى صورة قابلة للانتقال (زمانيا ومكانيا) وللانفصال عن قائلها، بل وبما تمثله من سلطة وسحرية، كما سوف نرى في القسم الثاني من هذه الدراسة.

في الصورة التي تشكل فيها نص المسرحية نميز مساحتين:

١ ـ مساحة المحكي لهم (الحضور)

٢ ـ مساحة الحكواتية (الممثلين).

هذا علما بأن صيغة المسرحية تفترض تداخلا بين المساحتين، وتعتبر زمنهما واحدا، واضاءتهما واحدة، والجدار الرابع، بكل ما يعنيه، غائبا. لكن هذا التداخل لم يتحقق في هذا المستوى الا بشكل رمزي ايمائي: كجلوس الحكواتية في مقاعد الحضور وتوجيه الخطاب المباشر الى الحضور باعتبارهم زوارا، وتقديم التين المجفف للضيافة. (من قبيل ذلك ما اتبعته الفرقة في مسرحية «من حكايات ١٩٣٦» اذ توزع الحكواتية بين الحضور يروون لهم فردا فردا تفاصيل وقعت عام ١٩٣٦ [٦].

١ ـ مساحة الحضور (او الصالة في ضوء المسرحية):

سيطر جو اليف في صالة سينما «اورلي» حيث عرضت المسرحية (٢٤ آب ١٩٨٣). فمنذ المدخل تجمع المشاهدون حلقات تدير الحديث، تتبادل اطراف حكايات. في السهرة الاولى كانوا من اهتمامات متقاربة ووسط واحد هو الوسط الثقافي (الحكواتية) لمدينة تنهض كل عام من الانقاض، وتكتسب بتوالي المحن وتقلص مساحات الحركة وفرص اللقاء صفات خاصة. مدينة صارت مهدا وبيتا وفردوسا موجودا ـ مفقودا لايتوقف البحث عنه، في الذاكرة وفي الحلم، على الرغم من استمرار التمزق وانهيار يوتوبيات كثيرة بينها يوتوبيا المثقفين، مدينة يتوحد فيها اليومي والمصيري، الشخصي والجماعي، وتعاش فيها القضايا العامة الكبرى، على مستوى صميمي.

من شطري المدينة اقبل الحاضرون» يومذاك، بدوا لعيني نماذج من «ابي جابر» الذي نجا من المذبحة التي نفذها الاسرائيليون في القرى الجنوبية، كما تصور في نهاية المسرحية. اشبههم بأبي جابر الذي نجا لكنه كان مصعوقا بهول النجاة. غير ان رسيسا ماء شوقا خفرا لاستحضار زمن مدمّر ولاعادة ترميم الاشلاء كان يشكل لحمة اللقاء. والا ما الذي جذب هذا الجمهور للالتقاء ليلا في جو متوتر، عشية اندلاع احداث آب ١٩٨٣؟ كان لقاء للتذكر واستعادة اللحمة عن طريق لملمة الحكايات التي مشت فوقها الجيوش وسدنة العنف. (هل كان ما رأيته حقا؟ ام ان المسرحية نجحت في الامتداد الى الصالة؟ هل قرأت الصالة في ضوء المسرحية، ام ان المسرحية جاءت تقسرنا على الرؤية؟).

في الصالة، الاضاءة موزعة بالتساوي، على الخشبة والجمهور. الاحاديث تنعقد بين حكواتية الفرقة (او ما كان يعرف بالممثلين) وحكواتية المدينة (الحضور النوعي). بعض الحضور على الخشبة، بعض الحكواتية في مقاعد الحضور. موسيقى **اليفة** جدا (**انتخبت خصيصا للالفة لا للتغريب**) تمتزج بخليط الحكايات. لا كواليس،(كواليس المكان المسرحي التقليدي صارت مجرد مستودعات مؤقتة لقطع الديكور). لاستارة. ولا نسمع الطرقات الثلاث تعلن البداية، ولايغيبنا الظلام (ليغيّب زمننا الحاضر الحي) ولا يسطع الضوء على الخشبة (ليغدو زمنها وحده الحاضر، لأن زمن المسرحية امتداد لزمننا، ومرآة قابلة للاختراق ذهابا وايابا). لاعلامة للبداية الا عبارة الترحيب (بمن يفترض انهم الزوار). المسرحية مفتوحة (يفترض ان تجيء كلحظة كثيفة دينامية في سياق متصل، او شريحة من حياتنا نسقت داخل اطار). ولا (يفترض ان) تنتهي مع التصفيق (لولا ظروف بيروت الامنية). **والخلاصة لا ادوات خفية للساحر.**

هكذا وجدنا انفسنا جزءا من المسرحية او امتدادا لها، وحكاية موازية لحكاياتها. والواقع ان بناء المسرحية ونوعية ارتباطها بمرجعها يفترض مثل هذا التداخل وقد تحقق الافتراض.

٢ ـ مساحة الحكواتية:

قراءة الديكور: في المكان التقليدي المسمى خشبة والمخصص عادة للمسرحية، تجمعت ضلفات نوافذ وابواب قديمة وسلالم، وكراس صغيرة من القش وطاولات وجرار و(كالونات) مياه، وما يشبه الجدران من قطع التوتياء او الكرتون. ضلفات نوافذ وابواب خشبية عتيقة طالما رأينا مثلها مكدسا او مسندا الى الجدران ونحن نعبر طريق الغبيري او الاوزاعي، وتذكرنا بصور نقلتها الصحف لنساء ورجال يحملون على رؤوسهم الصرر والامتعة، او السيارات يتكدس فيها ما امكن حمله من جنى العمر في حركة النزوح او النزف الجنوبي نحو بيروت.

«الديكور» ان صحت التسمية، اشلاء بيوت، اشلاء قرية، بقايا قرى هدمت. يقف بعضها الى جانب بعض كشواهد عالم ينهار، كصورة جسدية لعالم الحاضرين. وحركة تغيير الديكور امام المشاهدين، والقطع البسيطة المتنقلة، وهشاشة البناء وقابليته للخلخلة اكثر من مسألة تقشف مسرحي. انها اشارة مرجعها قرى اقتلعت (او مرشحة للاقتلاع) وحل من اشلائها ما امكن حمله. انها رمز لعصر التهجير والتشرد واقتلاع الشعوب وتحويلها الى افراد وشراذم وكميات ومشكلات.

تدخل في عناصر الديكور لوحات زيتية (بانوهات) تمثل صورا من الماضي: بيت «ابو خليل» ومنظر الحقل وشجرة الزيتون. نلاحظ التناقض الحاد بين هذه اللوحات بألوانها الساطعة وتناسقها وبين اشلاء البيوت الغبراء التي نصلت الوانها وتآكل طلاؤها. فالالوان الساطعة تمثل الماضي الفردوسي كما يتوهج خلال الحنين وفي احلام العودة،وهي تناقض باشراقها الازقة الضيقة المعتمة

والاحياء المزدحمة الخانقة التي يعيش فيها المهجرون ويمثلها الديكور تمثيلا امينا. ثم ان الذكريات تمثل هنا باللوحات المرسومة (هل هناك ذكرى لم ينسجها الحلم) بينما الحاضر المعيش يمثل بقطع عينيه مجسمة مأخوذة فعلا من احياء المهجرين.

قراءة العنوان: ليس من قبيل المصادفة، اذن، ان تحمل المسرحية اسم «**الخيام**» القرية الحدودية التي دمرها الاسرائيليون وافرغوها من سكانها بالقتل والتدمير والتهجير. هذا اذا تناسينا الدلالة اللغوية، الحرفية والتاريخية لكلمة «الخيام» وزمن المخيمات وكل ما يحرضه في الذاكرة. **فحكايات المسرحية وقائع معيشة رواها مهجرون من قرى في جنوب لبنان (الخيام، العباسية، برعشيت، يحمر، النبطية، النميرية، ارنون، عدلون، عيناتا، تبنين، كفرتبنيت، عيترون، حانين).** حكايات من عالم واحد تدور على مآس متشابهة.

حكايات عنوانها «**ايام الخيام**» (هل التسمية مأخوذة من «ايام العرب»؟) «**ايام**»! تسمية بالغة الدلالة في هذا المقام، فأيام العرب كانت بمثابة تاريخ لحياة الجماعة. كانت تاريخا يعاش ويمارس داخل كل وحدة جماعية، امام كل خيمة، وحيثما حلا السهر «ايام» **جمع لا يحدده عدد. جمع مفتوح على احتمالات العدد جميعها.** «**ايام**» على طولها غير المحدد تعاش يوما يوما، وبقدر ما تفيد التوالي تفيد التقطع الزمني. «ايام»، اجزاء زمنية، تجارب عينية معيشة، **مفردات شخصية،** منها يتكون **نص الذاكرة** الجماعية، تماما كما يتبلور امامنا سياق تاريخي يبنى بحكايات جزئية، فتتآلف هذه الجزئيات او الوحدات اي المفردات الشخصية الحية في نص او سياق تاريخي دال. وهكذا نرى كيف تتم عمليات تهجير الشعوب ومحاولات تدمير لحمتها، وخنق افقها وتقليص تطلعاتها الى بدائيات العيش.

اطار المسرحية: يصعد افراد فرقة الحكواتي الى الخشبة ويرحبون بالزوار (الحضور) متبعين لياقات الترحيب الريفي، ثم يستمطرون الخير «لأيام زمان» (رزق الله على ايام زمان...) مما يضع المسرحية في جو الحنين وتذكر ايام التجمع والتعاون والالتصاق بالارض. لكن على الرغم من البدء بالتذكر ومن اسلوب الحكاية الذي يعتمد السرد بصيغة الماضي فان زمن المسرحية الفعلي هو الحاضر المستمر، وان كان ينفتح عبر الحكايات الاساسية على الماضي.

تتوزع الحكايات على فصلين:

فصل اول مسرحه «حي السلم» واطاره الزمني الحاضر، حيث يزدحم المهجرون وتتجاور الحكايات.

وفصل ثان مسرحه ملجأ في قرية «الخيام» التي دمرت وافرغت من اهلها. وزمن هذا الفصل متصل بالاطار الزمني للفصل الاول.

الزمن في الفصلين **لايتحرك تسلسليا** (وفق ترتيب الاحداث او من السبب الى النتيجة)

الاضمن الحكاية الواحدة. توالي الحكايات يخضع لعاملين اساسيين: اما التماثل وبالتالي التداعي، واما انفتاح الحكاية على ازمنة ماضية وحكايات تشكل الخلفية والجذور (التحرك من النتيجة الى السبب).

الى جانب الانفتاح على ازمنة ماضية تنتجه تقنية الحكايات، هناك انفتاحات على اماكن اخرى في الزمن نفسه، بحيث يتم الالحاح على التواقت بين اوضاع متناقضة ظاهريا واحدة جوهريا. ففي الفصل الثاني تتواقت لوحتان اساسيتان مختلفتان مكانيا مع ذلك يقوم بينها التجاور حينا والتقاطع حينا آخر، وهما:

١ ـ لوحة المسنين في الملجأ تحت القصف ثم سوقهم الى القتل.

٢ ـ لوحة المهجرين الذين بترت علاقاتهم مع الارض والعمل والعائلة.

في البداية تجري اضاءة المكانين، في وقت واحد، ويحتل كل منها جانبا من الخشبة، وفي النهاية يتقاطع ويتداخل امتداد اللوحة الاولى ممثلا بأبي جابر، المعمر الوحيد الذي نجا من المقتلة وجاء يروي الحكاية، بامتداد اللوحة الثانية وذروتها الفاجعة ممثلا بالحج محمد الذي يسمع بسقوط الخيام، وقتل الشيوخ رفاق العمر فيدخل البحر وهو يرجع «حداوية» المطلع «يا حادي العيس سلم لي على امي... اربع منازل عرب...».

هذه الانفتاحات ليست جمالية مجانية، بل هي دلالية. انها تمثل حالة الحصار الوجودي والمأزق الذي يعيشه الجنوبي: اما البقاء في القرية والخضوع لما حصل في اللوحة الاولى واما التهجير وانقطاع الجذور. هذا المأزق هو ذروة الحكايات، ومنه تنفتح الاحتمالات، والاحتمال الذي يختاره الحج محمد ماشيا في البحر واحد من عديد.

تؤطر الحكايات، في البدء والختام، اغنيتان كل منها «حداوية»، والتسمية مأخوذة من كلمة «حداء» لأن الحداويات تبدأ بنداء الحادي (يا حادي العيس... يا حادي الركبان...). والـ «حداويات» من الاغاني المعروفة «بالفراقيات» (نسبة الى الفراق حيث المفارق يحمل الحادي المسافر سلاما الى الغائب او وصية...). ولا يخفى ارتباط جو الفراقيات بالحكايات التي تقدمها المسرحية.

الحداوية الاولى تبدأ من منتصفها بمقطع «**اربع منازل عرب طردهن الواوي**...» وتقدم هناكلغز، اذ يروي الحكواتي انه سأل امه كيف يطرد الواوي الصغير الحجم «اربعة منازل عرب»؟ بعد هذا **السؤال** الذي تحمله **الفراقية**» ويفرش ظله على المسرحية ندخل مباشرة في «**حي السلم**» كواحد من اكبر مصبات النزف الجنوبي. ثم في نهاية **الفصل الثاني**، وذروة الحكايات، بينا كان ابو جابر يروي حكاية المجزرة الجماعية التي اودت بمعمري الخيام وآخر من بقي فيها،

كانت الحكاية تتداخل « بحداوية » المطلع نفسها يغنيها الحج محمد وهو يسلم نفسه للامواج:

« يا حادي العيس سلم لي على امي ... »

السؤال الذي نشرته « الحداوية » على مساحة المسرحية وشكّل اطارها وتداخل بمدلولاتها لايجد جوابا الا في سؤال آخر لـ « حداوية » قديمة تناقلها سكان جبل عامل في تاريخ المعاناة الطويل:

« دخلك يا حادي الركبان عرّج ع جبل عامل »

وتتردد في نهاية كل مقطع من مقاطعها هذه اللازمة:

« وقل له ياشيخ العربان: ليش بلادك محترقة؟ »

بناء المسرحية: الظاهرة التي تلح على المشاهد (اللبناني والجنوبي خاصة) هي ان عناصر المسرحية، من حكايات واغنيات ومشاهد شديدة الامانية لمراجعها، كما سبق القول؛ لكن هذه الامانة التي تجيء نتيجة لانتماء الفرقة والتصاقها بالعالم الذي تقدمه المسرحية، لاتحول دون الحفاظ على مسافة الوعي التي تمكن الفنان من الانشطار الى شاهد ومشهد اي مسافة المرآة وبالتالي القدرة على الرؤية التفصيلية والكلية في آن. وهذه الرؤية هي التي تتمثل في كيفية انتظام العناصر داخل المسرحية. فكيف جاء الانتظام والبناء وما الدلالات التي يولدها؟

الفصل الاول

مدخل: « الحداوية » الاولى تضع الحكايات في اطار السؤال.

أ ـ مشاهد من حاضر حي السلم

يتحرك المشهد هنا من الاجمال الى التفصيل. التفاصيل تقود الى التخصيص الذي يستدعي حكاية معينة تنفتح على الماضي.

هكذا يبدأ المشهد بنوع من الجلبة، والحركة الجماعية لتقديم الجو العام: اشخاص يجلسون امام البيوت المتلاصقة، نساء يتبادلن الكلام من النوافذ. البيت يمتد الى الشارع وتتصل الاحاديث. يبدو التناقض منذ المشهد الاول: عادات وتقاليد من بيئة مفتوحة رحبة تمارس في ازقة خانقة.

تبادل الاحاديث يستحضر الحكايات. وتبدو الحكاية في هذا العالم الخانق المعزول عملية وظيفية بحد ذاتها. الحكاية منفذ، جسر نحو الماضي، نحو شكل آخر من اشكال الاجتماع، جسر يبقي خط الرجوع مفتوحا. ونلاحظ ان الحكايات والاخبار التي تروى، تقدم حياة الريفيين (الجنوبيين) المقتلعين في مأزق المواجهة مع بيئة مستلبة اساسا؛ هنا الريفي المهجر يعاني التمزق والاغتراب بعيدا عن فضائه الحيوي وميدان فاعليته وانتاجه وتحكمه بشروط العيش وامتلاكه لأساليبة وتقنياته، وقد تمزقت اواصره وحوّل الى مشكلة.

ينطوي المشهد على حكايات ثمان، ذات مضمون طباقي تعرض المعاناة اليومية للمهجرين وتدور على عدد من المسائل.

١ ـ مشكلات الكهرباء والماء (استغلال خطوط التوتر العامة بلا ضابط والتعامل معها كأرض مشاع)، مشكلات الغسيل وطهارة الابريق (والاهمية التي تمنح لطهارة الابريق في مناخ مستنقعي واطار من الفوضى ذات دلالة بالغة).

٢ ـ استغراب ازياء المدينة وتباين المواقف منها.

٣ ـ حكاية الاسماء: غرابة اسماء المدينة وغربة اسماء القرية، وتحول « خشفة » الى « رانية ».

٤ ـ حكاية الحج محمد والحنين الى القرية والعين والخضرة، واكتشافه ان زوجته تستقي من « القسطل » (الانبوب المكسور) لا من العين.

٥ ـ سائق القرية جسر بين « ملاجىء » القرية وحي المهجرين، جسر بين افراد العائلة الممزقة.

٦ ـ حكاية مجلس الجنوب وملابسات التعويض عن البيوت المتضررة.

٧ ـ صاحب « الواسطة » الذي « قبض » مرارا تعويضا عن الغرفة نفسها.

٨ ـ حكاية اخراج « ابو خليل » وزوجته من البيت وتدميره.

هذه الحكاية الثامنة، على امانتها لمرجعها، رمز يمثل الخطوة القسرية من الارض والبيت وعالم الانتماء والفعالية، الى احياء المهجرين، كما يمثل القضية المركزية «انكسار القرية» واتجاه الحركة في المسرحية: من البناء الى الدمار. تبدأ بوصفها حكاية شخص محدد هو « ابو خليل » لكنها تقوم بدور المدخل من الخاص الى العام.

ب ـ مشاهد بناء البيت ثم دماره.

الحكاية الثامنة في المشهد السابق تنفتح على الماضي عبر عشر حكايات تصور عالم القرية بين فعلي البناء والتدمير. البناء في البداية، ثم تنتهي المشاهد حيث انتهى القسم السابق اي بدمار البيت. وسوف نرى ان توالي الفعلين هو الحركة الاساسية في ايقاع المسرحية ولاسيما الفصل الاول.

تتوالى المشاهد هنا بحركة دورانية الثقافية بحيث تنفتح الحكاية على حكاية سابقة لها، مما يولد حركة اختراق واضاءة لعالم القرية، على مستوى العمل والعلاقات العامة والسياسية:

١ ـ قصة هجرة « ابو خليل » الى الكويت وما عاناه لجمع المال.

٢ ـ عودة « ابو خليل » وبناء البيت.

٣ ـ قصة البناء تنفتح على قصة « العونة » اي التقليد المتبع في التعاون خلال مواسم العمل.

٤ ـ اثناء مشهد « العونة » واعمال البناء تبدأ قصص : الحج رشيد والضابط الفرنساوي.

٥ ـ القصة السابقة (الحج رشيد) تستدعي قصة الحجة « دلا » وشاويش الدرك.

٦ ـ اثناء « العونة » مشادة بين « مثقال » و « محمود » حول « ضمان » الارض.

٧ ـ المشادة السابقة تتطور الى مشادة حول ذيول الانتخابات.

٨ ـ يستدعي جو المشادة قصة قديمة هي قصة « منيرة » والجرة و « خناقة العين » نتيجة رمي « المنشل » على الارض.

٩ ـ قصة المصالحة التي تنتهي بالدبكة.

١٠ ـ القذائف التي تسقط البيت فتسقط ذلك العالم كله. تعيدنا الى عالم المهجرين حيث بدأت الحكايات.

ج ـ مشاهد بناء الاسرة ثم دمارها.

قوام هذه المشاهد حكاية « علي ايوب » « وموت زوجته » الحاجة مناهل « تحت انقاض بيتها ». فبعد ان استحضرت حكاية « ابو خليل » وبيته الذي تهدم حياة القرية على مستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والسياسية، تجيء حكاية علي ايوب، المهجر الآخر، لتضيء مستوى عاطفيا حميا بالغ الرقة والحنان. ويمكن ان نجد في حزن علي ايوب على رفيقة العمر موازيا للحزن على الارض رفيقة العمر هي ايضا. تستحضر هذه الحكاية عالم القرية على مستوى الحياة الشخصية والعلاقات الاسرية وما يتصل بها من عادات ومعتقدات.

تتألف هذه الحكاية من ستة عناصر، هي ايضا تتبع في تواليها حركة التفافية رجوعية:

١ ـ اخبار مناهل وكدها الدائم وضيافتها واحتضانها لأولادها ولأهل القرية.

تنفتح هذه الاخبار على:

٢ ـ قصة زواج علي ايوب ومناهل، صورة عن اللقاءات العاطفية العفوية.

٣ ـ قصة الزواج تنفتح على قصة الناطور عن الصبايا و « نطارة » التين وتجفيف التين.

٤ ـ داخل قصة الزواج ترد قصة « الكويّس » « زلمة » (تابع) البيك، وابن اخته الذي طلب يد مناهل، والعراك بينه وبين علي ايوب.

٥ ـ الحيلة التي دبرها علي ايوب والناطور والشهود لتحقيق الزواج من مناهل.

٦ ـ العرس وكشف الحيلة والتغلب على معارضة الاخ وعلى المنافس.

الفصل الثاني

مدخل: «ردات» (مساجلات واغنيات شعبية) قديمة، وخلاصات ذكريات يرويها الحكواتية بالتناوب، تشكل افتتاحية للايام الاخيرة من حياة «الخيام»، وانفتاح دروب التهجير، تتخللها ومضات حكائية تربط هذه الايام بالماضي، حين ضرب الطيران «الفرنساوي» المنطقة (ومن يومها صار البيت «ممرق» (ممرا) والارض غائباً عزيزاً). هذه الافتتاحية تبنى بايقاع التدمير المتسارع، وان كان هذا الايقاع لن يسمح بالتوقف الطويل عند حكايا ت الماضي لأن دمار الحاضر يقتل الحكايات، كما ان هذا الايقاع لن يسمح بالتوقف الطويل أمام الأحداث الفردية، ما لم تكن ذات طبيعة تلخيصية، أو بمثابة ذروة في ملحمة الدمار.

أ ـ الملجأ

بضعة اشخاص معمرين في الملجأ الاخير في قرية الخيام. احاديث حول الارض حائرة بين اليأس والامل. بعضهم يصر على العناية بأشجاره ولو كان الاسرائيليون سيأخذونها.

يبدأ ايقاع هذا المشهد هادئا، لكن الاخبار التي تروى تهيء لحركة السقوط السريع وهذا يفترض مشاهد متنوعة متلاحقة لاتتقيد بسياق زمني او وحدة مكانية، اذ يجري الانتقال المتناوب بين الملجأ في «الخيام» وحي المهجرين، واحيانا يجري التناوب بين المكانين:

١ ـ قصة بلدة «حولا» التي جمع فيها الاسرائيليون مئة شاب و«رشوهم» (اطلقوا عليهم الرصاص).

٢ ـ قتل «الحكيم» (الدكتور شكرالله كرم) الذي كان لصيقاً بالناس يسارع لمساعدتهم.

٣ ـ قصة «ابو علي» ومقتل ابنه علي.

ب ـ اخبار التهجير تستحضر زمن المهجرين واحياءهم. تعداد العائلات التي هجرت وتناثر افرادها قتلى في الطريق، فلم يصل الا افراد قلائل.

تتصاعد قصص التهجير نحو قصة رئيسية:

ـ حكاية «الحج محمد» المهجر الذي يختنق بعيدا عن الارض، وتعرض في مشهدين:

١ ـ «شوفير» (سائق) «الخيام» يصل من القرية الى ضاحية المهجرين، والحج محمد يحاول العودة معه فيمنعه ابنه.

٢ ـ «الحج محمد» يحاول الغرق في البحر فينقذه ابنه.

ج ـ عودة الى مشهد الملجأ وحكايات سريعة من الزمن الماضي، منها:

ـ «الحج امين» وجيش الانقاذ واسترجاع «المالكية».

ـ قصة الحج امين واديب الشيشكلي .

ويقطع هذا المشهد الذي يبلغ لحظة الهدوء :

د ـ مشهد المسلحين (الاسرائيليين) يقتادون الجميع الى القتل ولا ينجو الا « الحج جابر » .

هـ ـ امرأة تروي كيف قتلوا النساء .

و ـ لقاء حكايتين تتداخلان على المسرح مكانيا وزمانيا وصوتيا . حكايتان تتناقضان ظاهريا تترابطان دلاليا :

الحج جابر **يخرج** من المجزرة **ويدخل** الى حي المهجرين يروي الحكاية .

الحج محمد **يدخل** في البحر ليموت **خارجاً** من حي المهجرين بعد سماع الحكاية عن سقوط « الخيام » .

وفيما هو يستسلم للامواج يغني « فراقية » هي « حداوية » المطلع التي شكلت السؤال المنتشر على مدى المسرحية بحيث تتقاطع ابيات « الحداوية » بفقرات الحكاية .

الخاتمة: عندما تلتقي خطوط الحكايات الفاجعة لتتداخل بالذروة (غرق الحج محمد) تستدعي الختام بفراقية ثانية ذات لازمة استفهامية ترد على السؤال الأول بسؤال ختامي، مطلعها :

« دخلك يا حادي الركبان عرج ع جبل عامل

وقل له يا شيخ العربان ليش بلادك محترقة ؟ »

ايقاع المسرحية:

اكتمال النص يعني اكتمال الصورة، وهذا مقترن بوضوح الايقاع واستقراره . ويمكننا الآن بعد ان استعرضنا اقسام المسرحية وكيفية انتظامها في البنية العامة ان نتلمس الايقاع. يتكون ايقاع المسرحية من حركتين اساسيتين متضادتين:

ـ حركة طويلة، بنائية، تنتسب الى زمن الماضي، واطارها الحكاية ولنسمها (ح) .

ـ حركة قصيرة، تدميرية (تدمر ما بني في الحركة السابقة) تنتسب الى الحاضر، وتقدم بصيغة الخبر ولنسمها (د) .

ـ بين الحركتين حركة ثالثة تحمل شيئا من سماتها: انها حركة تشبث بالزمن الماضي وما يمثله وترميم البقايا . انها تختزن لحظة القرار ومفصل التحول وتشكل حيز المعاناة . هذه الحركة متوسطة الامتداد ولنسمها (ت) .

كيفية توالي الحركات وانتظامها هو الذي يحدد الايقاع . ويختلف ايقاع الفصل الثاني عن الاول:

في الفصل الاول: نبدأ بالحركة الثالثة (ت)، بأنقاض الماضي او انقاض القرية وقد تجمعت في

حي السلم .

التشبث بالماضي ومحاولة لملمة البقايا (وهو ما يميز الحركة الثالثة) يقتضي استحضار حكاية من صور الماضي (ح)، باعتبار ان هذه الحكايات اكثر من مجرد تذكر، انها استعادة اللحمة ووعي الاستمرار. حكاية الماضي (ح) هي بناء البيت. وقد رأينا ذلك يقدم في مشاهد طويلة ايجابية، مشرقة (تعاون، روابط، بناء). تعقب هذه الحركة الحركة الثانية (د) اي حركة انهيار البيت السريعة .

نعود بعد ذلك الى حي السلم وعالم التشبث بالبقايا في حركة (ت). تبرز هنا صورة علي ايوب الذي يبكي الحجة مناهل. استحضار ذكرى مناهل يتم وقف الحركة البنائية الطويلة (ح) حيث مشاهد القرية وعلاقاتها وافراحها. اما الحركة التدميرية فهي حاضرة تقديرا لأنه سبق الالماح اليها، باعتبار ان الحجة مناهل قد قتلت تحت الردم.

هكذا يمكن تلخيص ايقاع الفصل الاول بالشكل التالي:

ت ح د،

ت ح (د).

اما الفصل الثاني فلا يحتفظ بهذا الايقاع المنتظم نفسه وان كان ايقاعه يقوم على الحركات التي مر ذكرها. فالفصل يندفع نحو النهاية (وان كانت نهاية مفتوحة، او تؤذن ببداية، لأن المسرحية تتوقف عند سؤال). هذه الحركة في اتجاه النهاية تفترض توتر الايقاع وبالتالي قصر المقاطع وتناوبها السريع. وهكذا لا نصادف الحركة الطويلة (ح) (وهي حكايات الماضي) الا مرتين وبشكل عابر (حكاية الحج امين في جيش الانقاذ).

يغلب على هذا الفصل اذن حركتان:

١ ـ حركة التشبث بالجذور والبقايا (ت) (ما بقي من الارض، من البيوت، من الاسرة، من العلاقات، من الذكريات، من وهم حرمة النساء والاطفال).

٢ ـ هذه الحركة تهيء او تنبيء بالحركة التدميرية، لانها تقدم عالما على شفا الانهيار. وهكذا تتوالى الحركات التدميرية القصيرة: الاسرائيليون يقتحمون الملجأ، يقتلون المعمرين. النساء يقتلن. افراد العائلات الهاربة يتساقطون على الطريق. القرى تسقط وتفرغ من سكانها.

هذا التوتر في الايقاع يهيء للذروة الفاجعة: الخارج من بحر الموت يحكي الحكاية. الحكاية هي ما تبقى من عالم كامل. وعلى ايقاع هذه الحكاية يدخل الحج محمد في بحر الموت . اخراج هذا المشهد يستبدل امواج البحر بالحبل، ويبدو الحج محمد وهو يتشبث بحبال الموج او حبال الموت (دائما كان الحبل عندنا تعبيرا عن الوصل والقطع في مجالي الحياة والحب) حتى ليمكن القول ان المشهد الأخير

ملتبس يبطن دلالات الحركات الثلاث .

وهكذا نلخص ايقاع الفصل بالصورة التالية : (لنتذكر ان ت = التشبث بالبقايا . ح = حكاية البناء في الماضي . د = تدمير) .

ت ح د / د د د / ت ت ت / ت ح د / د د د } ت د ح

ويصبح الايقاع العام للمسرحية

١ - ت ح د / ت ح (د)

٢ - ت ح د / د د د / ت ت ت / ت ح د / د د د } ت د ح

ب - المسرحية كنص حي (او الممارسة الاجتماعية الاحتفالية)

هذا المستوى من مستويات المسرحية يشكل خصوصية عمل الفرقة ،وهو مظهر من مظاهر التحامها بمحيطها (او « تكاملها العضوي داخل البيئة » حسب تعبير روجيه عساف) **بحيث لاتتميز من هذا** المحيط الا بالوعي النوعي ، اي بما يتصل بميدان انتاجها الخاص . وميدان انتاج **الفرقة ذاكرة الجماعة** وتعبيرها عن نفسها ، اي تلك الطبقة من الكلام والتقاليد التي تختزن آثار **معتقداتها وتجاربها ، وقائع** حياتها ومشكلاتها واحلامها وكيفية تأملها في هذه التجارب وتقييمها لها . انها **المخزون اللغوي - الايمائي - السلوكي** المتجسد في اغان وامثال ورقصات وطقوس وحكايات وصيغ تعبيرية . والناس لا يتناقلون هذه التعابير طويلا الا اذا تجاوزت اصحابها وحدود مناسبتها **لتغدو تعبيرا عاما . مثال** على ذلك « **الفراقية** » التي اختتمت بها المسرحية : **هذه « الفراقية » قيلت في مناسبة قديمة ، لكنها تجاوزت تلك المناسبة المحدودة لتصبح تعبيرا عن حال عامة ، وقابلة لبث دلالات جديدة .**

اول مظاهر الممارسة الاجتماعية هو الاصغاء العميق للغة الجماعة وتتبعها في صياغاتها المختلفة ، لاسيما في مناسبات التجمع العفوي او المناسبات الاحتفالية **، ولا اعني بالاصغاء هنا الملاحظة او** « الفرجة » بل الاستقبال الوجداني - الجسدي والمشاركة الكاملة **بالتواصل والتفاعل . اذ ينبغي الا** نفهم الممارسة الاجتماعية والاحتفالية على انها مجرد وسيلة **لاستقاء نص تضرب جذوره في الذاكرة** الشعبية . فهذه الممارسة ذات طبيعة مزدوجة :

هي اولا غاية بذاتها . انها طقس انتاء ووحدة في التذكر واللعب والتخيل ، في الفرح والحزن والتأمل . وليست مجرد آلية نمو للنص .

وثانيا ، بما هي كذلك تؤدي بصورة طبيعية دور **قناة للوساطة اوالسيرورة من الجزئي المتعدد غير المترابط ، غير المتشكل الى الصورة التي تختزن الكثير من العناصر وقد اكتسبت خصيصة** التحرك من المعيش الى الرمز،اي انها بلغت حركية الفن .

هذه الممارسة الاحتفالية هي الاطار الذي تتبلور فيه الذاكرة الجماعية في صورة متكاملة، **وتنشأ المسافة اللازمة لرؤية الذات اي مسافة المرآة التي يولدها الوعي**. هذه المسافة - المرآة تسمح **بمسرحة الذاكرة**،والوصول بصورتها المتكاملة الى سلطة الكتابة.

آلية النمو في النص الحي: الآلية او المراحل التي ينمو بموجبها «**النص الحي**» تذكر بآلية نمو الملحمة (الملحمة الطبيعية لا العالمة). اللقاءات، العفوية والاحتفالية، التي تتوالى تكشف **نواة النص**: هذه النواة هي الحكاية التي تستعاد غالباً، ولعلها الحكاية التي تروى بأشكال عديدة نتيجة للتحوير والاضافات. ذلك ان المناطق والتجمعات المختلفة تسقط عليها نظرتها أو مشكلاتها مما يعني انها قابلة لاستيعاب هذه الاضافات وانها تتصل بهم مشترك.

آلية نمو النص انطلاقا من النواة تتم عبر التكرار. غير ان تكرار الحكاية - النواة هنا ليس تكرارا لمحفوظ محدد، انه تكرار لمناسبة، وموقف، تكرار يتخلله التعرف **والاكتشاف والتخيل**.

هذا التكرار ليس اعادة حرفية لنص او حكاية، بل ينتج من «الحكايات» **بقدر ما هنالك من** الاعادات. وعلى هذا المستوى، **ليس هنالك تذكر حقيقي، اي استعادة نسخية (وهو ما تثبته** تجارب علماء النفس) حتى ليمكن القول **ان كل ماض يستعاد هو ماض وحلم، هو ماض متصوَّر،** او ماض يعوض عن مأزق الحاضر. وهذا ما يجعلنا نميز في مسرحية «**ايام الخيام**» عالمين متناقضين تناقضا حادا: فردوس القرية المفقود وجحيم احياء المهجرين.

هكذا يؤدي التكرار الاحتفالي الى نمو النواة (بالتذكر والتخيل)، فتستقبل الاضافات والتعديلات المستمرة، وتستقطب القصص والاخبار بقوة التشابه او التكامل، **حتى تغدو تعبيرا عن** التجارب المعيشة حاضرا قدر تعبيرها عن التجارب الماضية.

الفرقة التي تشكل قناة وسيطة، والقادرة بوعيها النوعي على الانقسام الى راء ومرئي اي على مسرحة الذاكرة **تتحرك بالجزئي في اتجاه الكلي**. هكذا تنتظم الحكايات والاخبار المتفرقة في «ايام الخيام» في عمل على قدر كبير من البنائية. **انها ترسم، بمجموعها، انكسار عالم القرية** عبر اضاءة خلفية ساطعة للماضي، **وفصول هذا الانكسار، وتجمع الحطام على هامش عالم المدينة**. وفيما تتألف الجزئيات والاخبار لترسم هذه الحركة الواسعة يخترقها خيط شخصي، حميم اولا، ثم رمزي ليتداخل بلوحة السقوط الاخيرة: الحج محمد يعانق امواج البحر والمقتلعون يعانقون المصير المجهول.

وبيدو ان **هذا المسار من المتعدد المتنوع المبعثر الى اللوحة الكلية الشاملة يميز الرؤية التاريخية لروجيه عساف وفرقة الحكواتي**. ففي المسرحية السابقة «من حكايات ٣٦» تعرض المشكلات الناتجة عن معاهدة سايكس بيكو بدءا من اليوميات: متاعب الشريط الحدودي الذي رسم، البقرة التي تجتاز الشريط، البائع، التنقل، وتأخذ الاخبار في الالتئام وكأنها روافد تتلاقى قبل ان

تصب في المجرى العام،ويجسد هذا باتساع الحركة والمساحة المرئية وصورة **الجموع المتدفقة على** الخشبة،وفي الصورة السينمائية التي تغطي خلفية المسرح بكاملها .

مصطلح « النص الحي » : ما يكسب العمل صفة **« النص الحي » هو السيرورة الخاصة التي تنهض** به كما اشرنا من مرجعه المعيش (الوثائقي)، من نثار الأخبار والمواقف **الفردية والذكريات** الخصوصية او المشتركة، لكن الجزئية المبعثرة، الى الذاكرة **التاريخية المتشكلة في صورة كلية وبالتالي** معرفية .

تقوم خصوصية هذه السيرورة على كونها

١ ـ سيرورة شفوية تواصلية
٢ ـ نموا في اتجاه الصوت الجماعي
٣ ـ تتم في المكان الطبيعي للجماعة
٤ ـ تتحرك داخل زمن الجماعة .

١ ـ النص الحي ينمو شفويا :

« النص الحي » مشروع، متحرك، لذلك يكون شفوياً اي في ما قبل الكتابة . **ما قبل الكتابة** ـ حتى لو دونت بعض عناصره ـ لأنه لم يتبلور في صورة. **والصورة في اطار مسرحية « ايام الخيام » مشروطة بتكامل الذاكرة، اي بتكامل الحكاية.** لذلك فان « النص الحي » **لا يدون ولا يحفظ او يتلى،** انما تعاد صياغته في كل مرة انطلاقا من « ذاكرة حية » . **احدد الذاكرة الحية** بخصيصتين:

١ ـ بأنها ما تستدعيه مؤثرات الحاضر وحاجاته استدعاء عفويا، لقدرته على التفسير او خلق التماسك او المعارضة او التعويض .

٢ ـ الذاكرة الحية لاتكون محددة ولا مساوية لنفسها لأن الحاجات الحاضرة والبنى القائمة تعيد صياغتها في كل مرة .

« والنص الحي » او مشروع النص، الذي يستقي من **ذاكرة حية**، اذن، شديد التأثر بقائله، بجسد قائله (لهجة وطبقة صوت، وتعبيرا جسديا، ومزاجا) وبتجارب قائله الخاصة والعامة،بتقاليده، وبالاسلوب العام السائد في هذا المقام او ذاك، وبالمستمع، وبزمان استدعائه (استدعاء النص) ومكانه وظروف هذا الاستدعاء .

واذ يتكرر انتقال عناصر النص على السنة الناس تثقل هذه العناصر **بمحمولات** تعبّر عن النوازع اللاواعية وتصور تفاصيل من المستوى المعيش، وتحول العنصر الى **حالة او اشارة تتكاثف حولها الدلالات .**

في مسرحية «**ايام الخيام**» امثلة عديدة «رمي المنديل» «كسر المنشل»... **اتوقف عند مثال «ابريق الطبازة»**: هناك مكانة الابريق، الحرص عليه، الهاجس الدائم **على طهارته، وامتلائه**، وضرورة تطفيفه، واحتلاله الاسبقية في قائمة المقتنيات التي تحمل عند العرب. وتحليل هذه المحمولات يكشف ارتباطاتها الدينة والاجتماعية والزراعية ومنها ما تسرب من رواسب سحرية وصحراوية،وما يتصل برموز جنسية فضلا عن دلالاتها التاريخية والسياسية. ومنزلة الابريق هنا مظهر من تاريخ جماعة مرت عليها حقب من التشرد والمطاردة وتحددت لديها الضرورات الاولية التي تحمل عند الارتحال.

٢ ـ النص الحي ينمو في اتجاه الصوت الجماعي:

الحكاية الشفوية ملكية عامة. ملك لراويها؛ اشخاص عديدون يروونها **يخترقون شخصياتها لحظة** او يعيدون اختراع التفاصيل لوقائعها، اشخاص عديدون يدخلون في الحكاية **ثم يخرجون** تاركين بصماتهم، طابعين هواجس الحاضر واحلامه فوق وقائع الماضي. هكذا اذ. يتداولها الناس **افراداً** او جماعات **يخطون فيها** ذكرياتهم ونوازعهم وتجاربهم لتتواصل فيا بينها وتتفاعل **بموجب آلية النمو الملحمي**. فتنتظم الاخبار في حكاية والحكايات في سياق تأريخي (لا **بمعنى تأريخ الوقائع وثائقيا**، بل بمعنى التأريخ للغليان العام، ما كان **في مستوى الوقائع وما كان في مستوى النوازع والاحلام**). هذا التفاعل بين مختلف العناصر يسقط بعضا منها او يحوّره بينا يحل البعض الآخر في المركز. وهكذا ينهض الخاص الى العام والجزئي الى القانون دون تغييب الجزئي او **افقاد الخاص نكهته** الشخصية.

٣ ـ تتم هذه السيرورة في المكان الطبيعي للجماعة:

اي في الوسط الذي انتج الاخبار والحكايات، لأن النمو الحقيقي للحكايات يتم في تربتها الاصلية، ولأن الاحتفالات وسائر اللقاءات مرتبطة عضويا بالبيئة، بمشكلاتها وتقاليدها **وطقوسها** والعناصر الطباقية او الازمات التي تكسر هذه التقاليد او **تخترقها** وتولد الحركة.

المكان الطبيعي هو امتداد لفضاء الجماعة العملي ـ الاجتماعي والثقافي ـ الديني. **في هذا المكان لا** قسمة في الاحتفال الى فاعل ومشاهد، اي لا تمييز بين **مساحة للعرض ومساحة للحضور. هنا** ينتفي كل تغييب لزمن الحاضرين، وكل تغريب او استيعاب. هنا **الحكواتي والمحكي له حالتان ممكنتان لكل فرد، لأن النص لايزال جزءا من قائله**. ومتى بلغ النص نضجه وامتلك قدرته على ان يقوم بذاته (اي اكتمال الصورة وبلوغ الكتابة) يصبح الانتقال الى المسرح المصطنع (التقليدي) ممكنا.

٤ ـ تتم سيرورة النمو داخل زمن الجماعة:

فالنص يولد وينمو وينضج في لحظات لقاء، اي في زمن مفتوح وفضاء عام. وقائع النص تنتسب

الى ماضي الجماعة او حاضرها . وهي وقائع متباعدة جدا وتنتمي الى مراحل مختلفة، اما زمن النص فهو زمن الوعي المتأمل في هذه الوقائع، الرابط بينهـا ، وهو وعي حاضر بالضرورة ولا يستطيع ان يخرج على مناخ الحساسية العامة ازاء حالة او قضية او ظاهرة . وبما ان هذا الوعي المتأمل جماعي، او تسهم فيه الجماعة بتوالي الحكايات واللقاءات، امكن القول ان زمن هذا النص هو زمن الجماعة .

قضايا تطرحها المسرحية

ربما كان من السابق لأوانه الكلام على المسافة التي قطعتها فرقة مسرح الحكواتي في ابتعادها عن منطلقات المسرح اليوناني ـ الاوروبي ومفهوماته وتقاليده، وعلى الدرجة التي بلغتها في ارساء (او استعادة؟) « مسرح اسلامي » او عربي . لكننا بالتأكيد نستطيع ان نقرر بعض المسائل :

يلاحظ المتتبع لأعمال فرقة الحكواتي الاخيرة **طرحا جديدا لقضيتين اساسيتين** استقطبتااهتمام كبار من المسرحيين العرب ولاسيما المجددين منهم، منذ اواسط هذا القرن. **القضية الاولى هي** مشكلة « **الاسلام والمسرح** »[7] وما اذا كان قيام مسرح في الاسلام ممكنا . وقد كان الطابع الغالب على طرح هذه القضية « استشراقيا » اذا صح التعبير، لأنه شكل استدراجا للمسرحيين والباحثين الى النظر في ظاهرة ثقافية من خلال المعايير والحدود الغربية . ومن اهم النقاط التي اثيرت بصدد هذه القضية امكانات ابداع تراجيديا في عالم لا تمزقه مشكلة الخطيئة[8]، ولايمكن فيه صراع القدر ولا تحدي الالهة وسرقة معرفتها كما ترمز اسطورة برومثيوس، ولا الخروج على الامة والاجماع (على غرار الخروج على المدينة وقوانينها كما تمثل في موقف « انطيغونا ») .

القضية الثانية هي مسألة « **التجديد والاصالة** »[9] التي لم تبتعد كثيرا عن **الموقف التوفيقي القديم** . ويتلخص هذا الموقف بارادة التأصل في التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الاسس الغربية، سواء كانت كلاسيكية او ملحمية برشتية، او تنتمي الى الاختبارات الابداعية الجديدة . **ترتبط هذه القضية بمسألة الهوية** وتوكيدها دون التخلي عن مكتسبات او « انجازات » التحديث . واذا اعتبرنا ما يكتبه روجيه عساف ويصرح به نجد انه يرفض هذا التحديث وهذا التوفيق[10]. فالمسرح الذي هو خطاب الجماعة الاحتفالي لايقدر ان يكون الا انبثاقا من طبيعة حياتها . ويمكن القول ان **المسرح الغربي لم يعد مرجعا لفرقة الحكواتي**، ولا تستمد معاييرها منه، وهي تجد نفسها خارج منطلقاته وغاياته، بينما تحدد انتماءها الى مراجع مغايرة تماما، بل يعلن روجيه عساف[11] انه انتهى من الهموم الابداعية او ابداع اشكال مسرحية جديدة، وهذه مسألة لايقرها، بالطبع، تصريح مهما جاء حاسما قاطعا،ولعل الملاحظات الآتية حول فرقة الحكواتي كظاهرة مسرحية، ان تلقي ضوءا يسهم في جلاء هذه الاسئلة .

من الممثل الكاهن الى الحكواتي المؤرخ

يقوم مسرح الحكواتي على **السرد** بدل **التشخيص** (او المحاكاة بالافعال)، اي على الحكاية .

ومع ان المسرحية اليونانية - الاوروبية التي تعتمد مبدأ التشخيص تقدم في النتيجة قصصا (قصة اوديب، الملك لير، فاوست) فان معنى القصة هنا غير الحكاية، وحتى لو كانت هذه المسرحيات مأخوذة من حكايات، كذلك لو حولنا حكاية الى عمل مسرحي يظل الفارق موجودا:

الحكاية قائمة اساسيا على السرد لا التشخيص، اي على وصف الافعال وتحويلها الى كلام وعلى تغييب الشخصيات، بينما التشخيص يحول الكلام الوصفي الى افعال **ويجسد الاسماء الغائبة.**

وفي السرد لا بد من وجود ضميرين متمايزين:

(انا) المتكلم يحكي عن **(هو)** الغائب او الغائبين.

ولا بد كذلك من زمنين متباينين:

زمن السرد - **الحاضر** وزمن الافعال الموصوفة (الوقائع) - **الماضي.**

وفي السرد لايتم التطابق الكلي بين الضميرين والزمنين، لا يستغرق احدهما الآخر. وحتى عندما يلجأ الحكواتي الى تقليد الشخصية المحكي عنها، فان **دخوله في «الدور» لا يلغي شخصيته ولا يخفيها**. لا بد من انزياح او اشارة تدل على المسافة وتبطل الايهام (**كأن يقلد رفيق علي احمد** المرأة في مشهد الشجار وهو بثيابه الرجالية ويعمد وهو على الخشبة يحكي الحكاية، الى تناول منديل ووضعه على رأسه).

اما في **التشخيص فيغيب الحقيقي** لمصلحة المتخيل والمجرد، ويغدو الكائن الحي التاريخي (الممثل) مجرد متقمص او حامل للقناع الدور[١٢]. **التشخيص اذن تجسيد (الهو) الغائب وتغييب (الانا) المتكلم، استحضار زمن وقائع المسرحية (الماضي) وتعليق الحاضر،** زمن الممثل. في مسرحية **«الامثولة» ليونسكو**[١٣] تموت التلميذة كل يوم، وتفاجأ المربية كل يوم منذ اكثر من عشرين سنة على التوالي. **زمن الوقائع** هنا قابل للتجدد الى ما لانهاية، ويبقى مقفلا على نفسه، لايمكن ان يتداخل بزمن المشاهدين، بل يلغي زمنهم عن طريق الايهام.

هذا **الايهام** هو المعيار الفني ومقياس نجاح المسرحية بالمنظور اليوناني - الاوروبي. هذا الايهام بلغ ذروته مع **ستانسكلافسكي** الى ان جاء **برشت** يبني العمل المسرحي على خرق الايهام.

واستطرادا، اشير الى ان **سعد الله ونوس،** المتأثر ببرشت، يعتمد الحكواتي ليكون بمثابة المؤرخ، او الجسر بين الماضي والحاضر، بحيث يقرأ الحاضر في ضوء الماضي والماضي في ضوء الحاضر، يتمثل هذا في مسرحيته **«مغامرة رأس المملوك جابر»**[١٤]، ففي هذه المسرحية يبني فنيته على تواتر بارع بين بناء الايهام وخرقه ثم بنائه وخرقه من جديد. **الدور هنا،** عند سعد الله ونوس، **حالة، والحكاية اطروحة الكاتب** الذي يشخصه الحكواتي. واذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين، تاريخي بعيد، ومباشر يحاكي الحاضر، فان **الحكواتي المؤرخ هنا،** (وان يكن دوره

تعليميا) جاء محاولة لفتح نص الحكاية على المعيش واقامة مواجهة بين التاريخي المتخيل والحاضر المباشر.

الحكاية في «مسرح الحكواتي» هي اطروحة الناس، كيفية رؤيتهم لذاتهم، لأن الحكاية هنا منسوجة من احاديث الجماعة، انها خزان الشكل الآخر او المتصور للوجود، **الشكل الذي بناه التذكر - التخيل - الحلم - العزاء**. انها الخميرة التي تحفظ لزمن آت، خميرة الشراكة القصوى - وحدة الذكرى ووحدة الحلم.

اقتراب الحكواتي من الدور وابتعاده عنه دون الامحاء فيه، ليواصل السرد، يمنع هذا الايهام القاتل للذات. الحكواتي في مسرحية «**ايام الخيام**» **يقدم الحكاية كفعل تذكر، كعلاقة بين انا - هو.** الحكواتي في هذا المسرح غير منفصل عن الحكاية، ليس شخصية من خارجها. الحكاية هنا، **صورة الانا الماضية في تواصلها مع الانا الحاضرة**. واذا كانت الانا الماضية هي المشهد فان الحكواتي (او الانا الحاضرة) ليس مجرد شاهد.

ومشكلة امحاء **الانا** وراء «الهو» - **الآخر**، او احتلال الدور المتخيَّل لذات الممثل (الانا)، مشكلة عالجها عدد من كتاب المسرح في اعمالهم على المستوى الاونطولوجي، باسلوب مسرحية داخل المسرحية. وليس المجال هنا مجال استعراض هذه الأعمال، لذلك اكتفي بالاشارة الى مسرحية متميزة للكاتب المصري الراحل محمود دياب بعنوان «ليالي الحصاد»[١٥]. في هذه المسرحية تتهيأ قرية للاحتفال بالموسم احتفالا طقوسيا له طابع اللعب، ويجري في الاحتفال تبادل ادوار وتوزيع ادوار. في هذه المسرحية، يصور الكاتب العلاقات الغريبة بين الممثل (غير المحترف) ودوره، كما يتتبع حركة الدخول والخروج في الدور، وكيف يغدو الدور محلا للرعب او محلا للهرب او متنفَّسا، ويظهر الكاتب هذه العلاقة نوعا من لعبة الموت الخطرة. واذ يذهب احد الاشخاص بعيدا في تقمص دوره، الى درجة **ضياع مسافة الوعي** والتميز، تكون النتيجة قتل انسان بريء. (اهو الدور يقتل الممثل؟ الهو يقتل الأنا؟).

هذه المسافة، مسافة الوعي عند روجيه عساف او فرقة الحكواتي لاتمحي، كما في «**ليالي الحصاد**»، لكنها لا تفصل بين الشاهد والمشهد، بحيث يصبح الحكواتي سلطة الوعي الاولى في المسرحية **شأن الحكواتي عند سعد الله ونوس. من هنا يمكن القول ان المسرح اليوناني الاوروبي على الرغم من مروره بالمرحلة العقلانية ظل في منطقه الداخلي يحتفظ بجذوره السحرية والطقوسية**. اي ظل قائماً على الايهام والتأثير والتحكم بانفعالات الجمهور وردود فعله. وما تزال التقنية المسرحية تعمل على رفع المقدرة الايهامية للعمل المسرحي حتى ليلتقي في ذلك متناقضان: ستانسكلافسكي وارتو.

الحكايات المرجعية واستعادة المعيش

نحن هنا بازاء نص يبنى فيه السياق التاريخي بالعيني المحدد، باللمسات الشخصية دون الوصف الاجمالي الذي يختصر تجارب الناس الحية في عبارات مجردة، ويغيّب الوقائع الحياتية في ارقام وتجريدات ونشرات اخبار تعميمية. نص يبني الذاكرة التاريخية بدءا من جسد الواقع، من حكايات اناس محددين: علي ايوب والحجة مناهل، الحج محمد والحج جابر، حسين ودلاّ وسكنه ومنيرة... اشخاص ليسوا تجريدا ولا تضخيما ولا مجازا ولا تبسيطا ولا نماذج او ابطالا او تجسيدا لأفكار. مع ذلك، فانهم لفرط واقعيتهم، ولوقوفهم على ارض اليومي الملموس يبدون قادرين على النهوض الى الرمز والاشارة، ويجيئون اشد تماسكا واغنى دلالة وابلغ تأثيرا او اكثر اقناعا من النماذج والشعارات والتصورات، والصور المسقطة من علياء النظريات او المجردة من تنوع المعيش. فالنماذج والصور، على اهميتها في تكوين وحدات معرفية، تغيّب المعيش المحسوس الحار والمتنوع تحت سلطة النظري المجرد. لذلك فان السيارة التي تخترق حي المهجرين وتبدو حدثا منسوخا عن اليومي الجزئي، بسائقها الذي ينقل «الزوادة» ممن تبقى في القرية الى من دفعته المطاردة نحو بيروت، هذه السيارة هي في الوقت نفسه اشارة ترمز الى تمزق عالم المهجرين وتشتت الاسرة والتشبث اليائس بالارض.

بحكم هذه المرجعية نرى المشكلات الفردية وهي تتراكم وتتعقد، تتكرر وتتشابه، وتتسع ناهضة من الفردي الى العام. وعدم اللجوء الى الاسقاط الايديولوجي والتبسيط النظري، لايعني الحياد امام نمو النص بحكايات واخبار قائمة مسبقا. مثل هذا الحياد غير ممكن. وكما يمكن بناء نصوص مختلفة بالمفردات نفسها، او نظم حكايات مختلفة في مضمونها بالعناصر الحكائية عينها تبعا لنسق انتظامها الدال، كذلك يمكن لعناصر الموروث الحكائي - الغنائي، بتفاعلها مع التجارب الحاضرة ان تقرأ قراءات مختلفة، وان يؤلف بينها تأليفا خاصا لتنتج صورة معينة للذاكرة. هذه الصورة شديدة الارتباط بالظروف التي تحكم ناظم او ناظمي النص ومشكلاتهم وتطلعاتهم، وسائر التجمعات او الحلقات التي ينمو النص في اطارها وبمشاركتها او تجاوبها. من هنا يمكن القول ان اعضاء الفرقة اذ يصغون بعمق الى استجابات الناس في التجمعات، ويحاولون ان يدفعوا النص في الاتجاه الذي يقدم تصور الجماعة، يبقون شركاء اساسيين في انتاج هذا النص. فمجرد ترتيب الوقائع (التي رواها مهجرون) ينتج نسقا دالا ينم عن وجهة نظر ويقدم رؤية تأريخية.

ظاهرة استعادة الاشياء والعلاقات بكامل تفاصيلها تبدو هنا، وبوضوح دفاعا عن عالم ممزق منهوب يواجه تدميراً يومياً (لا بالمعنى الحربي فقط) بل بالمعنى الثقافي والانساني. انه تدمير يستهدف علاقات الناس وقيمهم وذاكرتهم و «يتهدد وحدة الكائن والناس»[١٦]، فضلا عن وجودهم المادي وانتمائهم الى ارضهم.

ظاهرة استعادة الاشياء والتفاصيل لاتقتصر على الخط الذي تتحرك فيه فرقة مسرح الحكواتي. انها ظاهرة ثقافية واسعة بدأت ملامحها الاولى منذ مطلع السبعينات في الرواية، اولا، ثم في الشعر والقصة. وظهورها في الشعر تمثل بغلبة التفاصيل غلبة هددت تماسك القصيدة بل القصيدة كمنظومة ووحدة. كان معظم شعراء العقد يكتبون «اللاقصيدة واللا - اسطورة» يسيرون في عكس طريق التجريد والترميز، يعودون الى الجسد، الى التفاصيل[١٧].

واذا كانت قصائد قليلة قد خرجت من التحدي ببناء تأريخي راء ينهض من جسد الاشياء وعريها الفكري (الديني او الاسطوري - الرمزي او الفلسفي أو السياسي) فإن بعض الاعمال الروائية او القصصية قد جعلت من هذه المقاربة ذاتها انجازا فنيا حقيقيا (واذكر هنا «عودة الطائر الى البحر» لحليم بركات[١٨] «نجمة اغسطس» لصنع الله ابراهيم[١٩] و«الجبل الصغير»[٢٠] لالياس الخوري. وطبيعي ان الاعمال القائمة على السرد تقبلا اكثر تقبلا لهذه التفاصيل، حتى لنلاحظ ان القصائد التي تبنى بهذه التفاصيل لاتستطيع ان تتجنب المقاطع السردية بحيث يقدم السرد خيطا ناظما يمنعها من التبعثر.

وها هي فرقة مسرح الحكواتي تدفع بالظاهرة نحو مداها الاوسع، اذ يتناول بناؤها التفاصيل على مستويين.

افقي يشمل الاحداث المعيشة، المتزامنة، في اطار جماعة واسعة.

وعمودي تأريخي هو ذكريات الناس وموروثاتهم في تعاقبها الزمني ضمن اطار الجماعة نفسها.

فالاشخاص المحددون المعروفون (الذين يشتركون في البيئة والزمن والتجربة) لايقدمون هنا في حكايات تقتصر على جانب المعاناة الآنية (اي الاقتلاع). صورة الاقتلاع تبرز كامل الجذور الثقافية في طباق مع البيئة الهامشية في المدينة التي طغى عليها نمط حياة هو خليط من رواسب المرافىء التجارية ومجتمعات الاستهلاك الغربي. وتبرز هذه الجذور الثقافية في نوعية العلاقة بالارض وما يتفرع عن ذلك، وفي العلاقات العائلية والعاطفية والعادات والطقوس والممارسات الدينية واشكال التجمع والتعاون، كما تبرز في الكلام الذي يحمل ذلك كله صيغا ومفردات، ولهجة، وتعابير ايمائية، واغاني تختزن التجارب واذن ترسم المأساة اليومية على مستويي التزامن والتعاقب.

سقوط المسرح السلطوي ورد الاعتبار الى الذاكرة التأريخية

المسرح اليوناني الغربي كوارث للاحتفالات الدينية وطقوس الآلهة، قد تحول الى شكل رمزي لمركزية السلطة ومركزية المعرفة.

ولقد ظلت الموضوعات «النبيلة» للمسرح، التي اختصت بها التراجيديا، تدور حول الآلهة والملوك والابطال ومجترحي العجائب والغرائب.

وابسط مظاهر سلطوية المسرح هي « الخشبة » . انها مركز البث، تؤثر ولا تتأثر . الحركة على الخشبة فاعلة وجمهور المشاهدين منفعل . تتحكم بالعواطف كما تتحكم بالمواقف والاحكام، (يمكن مثلا ان تجعل الجمهور يتعاطف مع بطل قتل ظلما امرأة تحبه كعطيل، مهما كانت الملابسات، او يقبل ما لا يقبله في الحياة العادية) .

وقد ظل المكان المسرحي مكانا مصطنعا او متصلا « **بارادة خارجية يقام في مكان مفصول عن البيئة وتعقد اللقاءات فيه في زمان منفصل عن الواقع** » كما يقول روجيه عساف نفسه . وقد تنبه المسرحيون الاوروبيون والعرب الى هذه المشكلة وجرت محاولات لاقامة تواصل وتبادل بين الصالة والخشبة، او لنقل المكان المسرحي الى اماكن اللقاء الطبيعية كتجربة **مسرح المقهى** في مصر لناجي جورج[٢١] او **المسرح الجوال** في مصر وسوريا[٢٢] . غير ان تغيير المكان المادي لايغير الموقع السلطوي، لاسيما ان هذا المسرح، وتحديدا المسرح الجوال، **تعليمي** ولو اراد ان يستدرج الفلاحين الى النقاش والتعبير .

آلية نمو العمل المسرحي في فرقة **مسرح الحكواتي**، كما عرضت هنا تبين كيف ينهض العمل من المعيش الجماعي الى الكتابة، ولا يبدأ بالكتابة (الفردية) لينتقل الى الممارسة . في هذه الآلية يمتنع اسقاط المواقف الايديولوجية على المعيش وقراءة هذا المعيش في ضوء الافكار والتصورات المسبقة . « الفنان » هنا لايؤلف عن **الجماعة**، لا **يعبر عنها**، **لا ينظر لها**، لا « **يمثل** » (اي ينوب عنها) احلامها وتطلعاتها بل يقوم العمل على نهوض صوت الناس من الهامش الى المحور، المخزون التعبيري للجماعة او ما كان يعرف بالادب الشعبي يتحرك عبر السيرورة الخاصة للنص الحي الذي تحتضن الفرقة نواته، يتحرك من الاسمار الى الذاكرة او التأريخ، من الشفوي العابر الى سلطة الكلام او سلطة الكتابة .

لقد ظل « الادب » الشعبي (والاصح التراث التعبيري الشعبي) بحكم منشئه وعامية تعبيره وطبيعته هامشيا قياسا الى اللغة السلطوية . كان نوعا من اللغة المقذوف بها خارج سلطة الحكم ومدينة الادب، اي خارج الكتابة والتأريخ . ولم يدون هذا الادب الا بعد ان مرت عليه عصور وامكن توظيفه او تسليعه . وحتى بعد تدوينه لم يمتلك شرعية الكتابة لأنه ظل خارج قواعدها الصارمة المقدسة وخارج ايديولوجيتها، علما بأن تنشيط الذاكرة الغابرة اي تلك التي لم تعد مجالس الناس تنعقد حولها ولم تعد متداولة عفويا، نوع من تغييب الذاكرة التأريخية التي تنبض بحركة الجماعة او التي تحمّلها الجماعة مشكلاتها . المؤسسات الدينية والسياسية المحافظة تميل الى الارتداد الى هذه الذاكرة الغابرة ارتدادا تقديسيا او تعليميا .

هذا الادب الشعبي هو الذي انبجست عبره الصور والاحلام الجماعية والمشكلات، والحساسية

العامة في عصر الانحطاط الذي فقد فيه الادب الرسمي دفعته الحية، وخنقته الضوابط والحدود ومعايير الحكام (حماة) الشعراء والادباء. فقد حفل هذا الادب الشعبي بالاخيلة الفانطاسية وقصص الفقر والظلم والجنس، ولاسيما قصص اهل السلطة وعالم الحريم الغرائبي، ظل اللغة الخارجة على قوانين الادب الرسمي، لغة النقد والهجاء والسخرية والتجديف والتخييل الجامح، وفي الوقت نفسه لغة العزاء. هذا الادب بنزعته الغرائبية يؤرخ حياة الناس،لكن منظورا اليها من وراء هذا العالم الذي يشكل قاعدة الرؤية. هذه اللغة المحرمة (بقوة السلطة) كانت الاكثر استعدادا للتكيف مع حاجات الناس وتصوير معاناتهم. في هذه الادب الشعبي يصوّر المنطق القدري ومنطق الاعتباط والمصادفات. من هنا كان اقدر من المنمّقات وكثير من الادب الرسمي على التأريخ. واذا كان المحتوى الاجتماعي النقدي والتصويري لألف ليلة وليلة قد بات موضع تحليل واهتمام، فان آثارا شعبية اخرى ماتزال طي الاهمال. من الامثلة على ذلك «**بابات**» (اي تمثيليات) **خيال الظل**، والتي كانت شبه عامية وشائعة في المجالس الشعبية ومن اشهرها «بابة» «**حرب العجم**» التي تعالج الحروب الصليبية في نمط فكاهي. وكذلك **بابات** شمس الدين بن دانيال[٢٣] (١٢٣٨ - ١٣١١هـ).

ان خيال الظل نفسه (وان كان قد اقتبس عن الشرق الاقصى في اواخر القرن الخامس الهجري - الثاني عشر الميلادي) قد تطور واكتسب الملامح الفكرية الاسلامية واستطاع ان يبدو تجسيدا للرؤية الاسلامية لعلاقة الكائن بالكون والخالق (وقد نسب صاحب «سلك الدرر» الى الامام الشافعي هذه الابيات:

«رأيت خيال الظل اكبر عبرة	لمن هو في علم الحقيقة راقي
شخوص واشباح تمر وتنقضي	وتفنى جميعا والمحرك باقي»[٢٤]

وهو يكشف علاقة باسطورة الكهف الافلاطونية وانتشار التصور الافلاطوني للكون. نحن هنا بازاء مشهد فقد البعد الثالث (**اهو بعد الحرية الشخصية**)؟ واختصر الالوان الى قاتم ومشرق. ظل ونور. انه مشهد للغياب يكشف صمت الاشكال التعبيري الحي. ولا يقدم الوجود الا ظلالاً والوجوه تراسيم. ويتحرك الشكل البشري ظلا على مساحة صحراوية مجردة تبدو فيها العلاقة بين الكائن والاشياء غائبة. العلاقة الوحيدة التي تمنح الحركة هي علاقة بغيب يحرك الكائن فيأتي ويمضي دون ان يترك على الحيز الذي تحرك فيه آثاره.

مسرح الحكواتي في اصغائه العميق الى الموروث الشفوي وفي الدور الذي يقوم به لايصال الذكريات والحكايات الى الصورة المتكاملة انما يمنح الاعتبار الاكبر **للذاكرة التأريخية** اي الذاكرة التي تشكل التصور الحالي للاوضاع والاشياء بعناصره وخلفياته دون ان تكون هذه الذاكرة كتيمة على

ما ظل مستمرا عبر الطقوس والمعاني المتجددة من تلك الذاكرة الغابرة .

الهوة بين الفنان والجمهور، او لغة النخبة ولغة القاعدة .

محاولة روجيه عساف وفرقة الحكواتي خطوة تطمح الى ايصال الصوت الجماعي الحي، بزمنه المليء، ولغته المحرمة الى سلطة الكلام او سلطة الكتابة (اي سلطة النص المكتمل) . منذ القديم وحتى اليوم والكلام يأتي من الاعلى (ليس فقط بمعنى المنصة والمنبر والمحراب والهيكل)، لكن ايقاع العصور الماضية كان يتيح للقاعدة ان تعيد انتاج الكلام الآتي من اعلى على صورتها اوتصورها (كإعادة انتاج حياة عنترة وشعره، اعادة انتاج التاريخ العباسي وصورة هارون الرشيد خاصة او تعدد قصص « المولد » و « المعراج »، وانتاج الطرق الصوفية واهل الكرامات التي تبث المقدس او انتاج الاحاديث النبوية عن طريق وضعها ونسبتها الى النبي . هذه الاحاديث وان كانت غير صحيحة او غير مأخوذ بها شرعيا الا انها تبقى تعبيرا عن حاجات ومجادلات ونزعات وتدخلا من الناس في الكلام الاعلى) .

ايقاع الحياة اليوم، يضيق مجالات اللقاء الشعبي الذي يسمح بتكون اللغة الجماعية، ومركزية الدول الحديثة بعقلانيتها الفوقية وسلطتها الاعلامية، تعرقل انبثاق موروث كلامي شعبي وتقمع ما تبقى منه، او تعيد انتاجه على صورة لغتها وايديولوجيتها . (الادب الشعبي في وسائل الاعلام، او البرامج المفترض انها شعبية، او اعادة انتاج الفولكلور) . وتبدو اقنية الاتصال بين المعيش المباشر والحي وبين مراكز التوجيه والضبط مقفلة، بل معدومة بسبب من السلطوية الاعلامية (بالمعنى السيبرناتي) ذلك ان التواصل قائم بين مراكز الضبط والتوجيه، والتحرك يتم من هذه المراكز في اتجاه القاعدة عبر الاجهزة المتعددة (البرامج التعليمية، المناهج، كتابة التاريخ، الاذاعات، ولغة التمويه، وصياغة الخبر، التعليقات، البرامج التلفزيونية والاذاعية، الاعلان[٢٥]، وما ينتجه من قيم ومفهومات تبدو في ظاهرها تجارية محضة ولو حللت لبدا لنا مضمونها السياسي، الصحافة، القوانين، الشعارات الرسمية) وهذه جميعها تتكامل وتتكافل فيما بينها وعدوها الاول تواصل الناس واجتماعهم وتصوراتهم ومبادراتهم العفوية، عدوها الاول ذاكرة الناس، وفي النتيجة **التأريخ التحتي** .

غياب التوقيع الفردي .

اذ تقوم فرقة مسرح الحكواتي بدور الوسيط الذي يهيىء لتشكل صوت الجماعة او ذاكرة الجماعة في صورة تصل الى سلطة الكتابة، تظل منسجمة مع حالة الالتصاق الكامل بالجماعة، فلا توقع العمل الا كفرقة بل تشرك في التوقيع مجموعة من القرى المهجرة .

هذا التخلي عن التوقيع الفردي ليس نتيجة لعلاقة الفنان العضوية بجماعته، ولعمل الفرقة ككل متكامل وحسب، بل هو خروج على تقليد قديم عريق في الرسمي من الثقافتين العربية والاوروبية . انها عودة الى موقع الفنان الشعبي من الجماعة . الفنان الشعبي لايوقع الاعمال لأنه مرحلة في سلسلة،

ولأنه الفنان العضوي حقا، اي الذي لايتفرد ولا يتميز الا لحظة الانتاج الفني، ويشكل مظهرا من مظاهر تعبير الجماعة عن نفسها، ثم يعود للاندماج الكلي مجددا.

الفن الشرقي والاسلامي خاصة، ظل مندمجا بالمعيش وبالاطار العام، نقوش الارابسك، المنمنمات، الخزف، الخط، العمارة، السجاد، النحت كانت جزءا لا ينفصل عن الحياة الدينية او العملية. كما ان طابع الانتاج الفني كان جماعيا اكثر مما كان ابداعا مستقلا. انه لغة ثقافة يخط فيها الفرد لونا.

بينا نرى في العمل المسرحي. الكلاسيكي، منه او الحديث، سواء كان: لبرشت او جاري، لكوكتو وارتو وغروتوفسكي او بروك الخ... في الغرب، لعصام محفوظ والطيب الصديقي وريمون جبارة وسعد الله ونوس او يوسف العاني وكاتب ياسين ويوسف ادريس والفرد فرج وميخائيل رومان، ومحمود دياب عندنا... نرى تواقيع افراد، وما تعداد هذه الاسماء الا للدلالة على ذلك. العمل هنا نتاج عبقرية الفرد وخصوصية رؤيته.

هكذا اخذ اسم روجيه عساف يغيب ويندمج بالفرقة والفرقة تندمج بمحيطها اندماجا صوفيا او على الاقل طقوسيا. وبعد ان كان الحكواتي البارز في الفرقة رفيق علي احمد انتشر دور الحكواتي على الفرقة بكاملها وغابت النجومية والتفرد. وهذه ظاهرة ذات دلالة خاصة في مرحلة من تاريخ الفكر تمنح الفرد اهتماما بالغا، سلبا او ايجابا، وتشهد فلسفات ومذاهب تبني مقولاتها على الفرد.

لحظة الكتابة

يتكون **النص الحي** وينمو شفويا، متحركا زمانيا ومكانيا ليتمكن من تأليف الصوت الجماعي. انه لا يبدأ مكتوبا، بل ينتهي الى الكتابة. الكتابة بهذا المعنى المحدد **لحظة اكتمال النص الحي** سواء دوّن على ورق ام لم يدوّن. الكتابة هي اكتمال الشكل وانفصاله عن قائله وقابليته للانتقال بتمامه على المسرح او على السنة الرواة.

الكتابة اكتمال. هذا لاينفي عن النص المكتمل الانفتاح، وقابليته لقراءات متنوعة، لتأويلات، لاختلاف في الاخراج، او للدخول في ميادين مختلفة. لكن **النص المفتوح** غير **النص الحي**، بالمعنى الذي حددته. وربما كان اصلاح **النص المفتوح** يصلح بديلا لاصطلاح النص الحي لولا احتمال الالتباس. فقد ورد اصطلاح النص المفتوح في كتاب امبيرتوايكو الذي يحمل عنوان «**الاثر المفتوح**»(٢٦)، كما ان رولان بارت بعد لويجي باريسون استخدم الاصطلاح نفسه، والنص المفتوح عند هؤلاء هو **نص مكتمل**، مكتوب، لكنه يحتمل قراءات متعددة، او يسمح للقارىء ان يختار فيه مواقع ومحاور يبصر سياق العمل استناد. اليها، ومن الامثلة التي يقدمها امبيرتوايكو على ذلك كتاب «**اوليس**» **لجيمس جويس** او «**غاليليو**» **لبرتولت برشت** و «**الكتاب**» **لملارميه**. وواضح ان اسهام القارىء هنا ذهني شخصي، لايتدخل في مادة النص وتدخله في بنائه محدود. وايا كان التنوع في القراءة والتأويل فانه لايلزم اي قارىء آخر. قد يشكل طورا جديدا من اطوار

النص، لكن النص الاصلي يبقى المرجع. وحتى لو اعتبرنا **النص المكتمل المفتوح** مجموع قراءاته (كما اعتبر ليفي ستروس الاسطورة مجموع رواياتها)، فان هذه القراءات تتدخل في الدلالة ولا تتدخل في الدال. **النص الحي** نص متطور متنام على صعيدي الدالّ والدلالة معا. **واكتمال النص هو اكتمال الدالّ**. ومن ثم قابليته للاستمرار والانتقال بتمامه. واكتمال النص الحي هنا يوصل النص الجمعي الى سلطة الكتابة.

سلطة الكتابة

الكتابة لها قوة السلطة بمختلف معانيها. في التعابير الشعبية نفسها **«المكتوب»** مرادف للمقدر». «المكتوب ما منه مهروب». الكتابة بدأت في الحجر ليبقى المكتوب. لو كانت للتبادل السريع لكتبت في الطين العادي. كتابة الاتفاقات تحول دون تبدلها. الكتابات المقدسة حكمت حياة الناس، بل حاكمت ما كتب قبلها وحكمت له او عليه، فاسقطت عليه القداسة او قضت بمحوه. «الوصايا العشر» اعطيت على **«لوح مكتوب»** مع ان الصوت الذي نطق بها اعظم من اي كتابة. الآية القرآنية الاولى بدأت **«أقرأ»** مما يضمر كتابة سابقة. الكتّاب، حتى لما كانوا نساخا وكتّاب دواوين تمتعوا بهالة اسطورية. اغنية المطلع في ملحمة جلجامش (الالف الثالث قبل الميلاد) تلخص الاهوال التي شهدها جلجامش وتذكر معاناته وبحثه، وتنتهي بهذه العبارة **«فنقش في نصب من الحجر ما عاناه وخبره»** نقشه ليثبت، نقشه ليعلم، نقشه كبديل للخلود الذي ارتحل يبحث عنه.

وعلى مستوى آخر نعرف قوة «الكتيبة» اي الكتابة في رقاق تعلق في الثياب كتعويذة. وكاتب «الكتيبة» يمثل سلطة دينية او سحرية. وكاتب «المكتوب» هو الخالق وكاتب القوانين هو الحاكم، وكاتب التاريخ هو السلطة، وكل كاتب سلطة او ممثل للسلطة او سلطة معارضة او سلطة بديلة او سلطة تعليمية (ابن المقفع قتل لأنه مارس الكتابة كسلطة تعليمية موجهة لأهل السلطة السياسية).

فرقة الحكواتي لاتكتب، لاتؤرخ، **لكنها تشكل وسيطا عبره تكتب الجماعة وتؤرخ**. هنا تنهض الكتابة من القاعدة بدءا من الجزئيات المعيشة، من الافراد، من الهموم اليومية من الذكريات. التأريخ كان دوما يتم من فوق، معتمدا الانتقاء والاسقاط والتجريد. التأريخ هنا ليس مجرد اخبار الانبياء ولا الحكام او كبار العشاق والاثرياء ولا اخبار الحروب والمعاهدات. اي ليس اخبار «الاعلام» و«العناوين». انه اخبار اشخاص وتفاصيل لامكان لها على صفحات التاريخ الرسمي. وهكذا فالسلطة تكتب تاريخ السلطة والناس يؤرخون حكايات الناس التي ظلت خارج الكتابة، كما في الادب الشعبي الشفوي. هذا الادب الذي يحفل بالحقائق، مع ذلك اعتبر صنو الخرافة حين دوّن.

خاتمة

ربما كان هذا المسرح يوهم بالسهولة، بأن مادته قريبة المتناول، لكنه على العكس من ذلك، انه

شديد الصعوبة، بل يشكل مزلقا كبيرا يجعل العمل يقف على حافة التبعثر وفقدات الدلالة. اذ ما هي الدلالة التي ينتجها مجرد نسخ المظاهر الحياتية المبعثرة دون اكتشاف العلاقات بينها، ودون النهوض بها من التشتت والجزئية، اي من الذاكرات الفردية البصرية الى ذاكرة جماعية؟ انه مسرح شديد الصعوبة لأنه لايكتفي بالخبرة والخيال والتقنية والمعرفة الواسعة شأن الاعمال المسرحية الناجحة، بل يستغرق حياة الفنان، ويتطلب منه الاصغاء العميق والاتحاد الكامل، الذي بلغ هنا **درجة تغييب المسافة النقدية**. هذا الاتحاد هو الذي جعل العلاقة بين روجيه عساف والفرقة، وبينه وبين الجماعة التي اختار ان يكون وسيطا لصوتها تتدرج عبر مراقي الاهتمام الاجتماعي - الفني لتبلغ التماهي الكامل. من هنا ان هذا المسرح ليس قابلا للتقليد كانجاز مكتمل بل كمبدأ وتجربة. والممارسة الحياتية هي التي تحدد لأي تجربة من هذا القبيل شكلها الخاص. وقد نجح هذا التماهي، وهذا الاستبطان لذاكرة الجماعة في جعل المسرحية استنفارا للدخيلاء الشعبية، للقبض على ذلك السر الذي يولد البهاء المتعادل عندها للحظات الحب والموت. ان ذرى المسرحة قد ارتسمت في لحظات الحب الخفر، لكن الجريء في وجه التحدي، والموت الخفر السري حيث يتسلل العجوز (الحج محمد) الى موته ويسلم نفسه للامواج موقفا تاريخا من الاحزان في لحظة انخطاف صامت وبلا احتفال. موت العجوز هنا اغنية قديمة، رسالة فراقية، حكاية جديدة لتأريخ قديم.

هذه المسرحية التي تبدو محافظة لأنها تقدم الراهن المتحقق لا المحتمل، على انه الصورة الكاملة، وتوهم بالواقعية الوصفية التي تنقل الواقع في جزئياته، انما هي قراءة كاشفة ترسم الخط الواصل بين الظاهر والاعماق، بين ظاهر مبعثر وباطن يتوحد فيه الحب والموت والحياة.

هوامش

(١) انظر مثلا البحث الذي قدمه الى المؤتمر الاول للكتّاب اللبنانيين، المنعقد باشراف اتحاد الكتاب اللبنانيين (كانون الثاني ١٩٨٠) بعنوان «**نظرة في المسرح و الحديث**».

انظر ايضا البحث المنشور في مجلة «**مواقف**» العدد ٤٦، بعنوان «**مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي**» وكذلك حواره مع **عباس بيضون** في جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣.

(٢) يربط روجيه عساف هذه الممارسة الحياتية الفنية او الاحتفالية بمواضع اللقاء الطبيعية ومناسباته، يقول «ان موضع اللقاء، حيث يتجمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم الى التصوير والتخيّل، يمثل لأمر القوة الاجتماعية التي تعد مكان وزمان التجمهر وتخصص مهمته في جملة **الممارسة الاجتماعية**». مواقف ٤٦ ص ٧١.

(٣) اقصد «**بالمسرح الطبيعي**» للجماعة ما يعتبر روجيه عساف انه «متصل بارادة داخلية (اي ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وايقاع اللقاءات فيها يتبع ايقاع الحلقات الجمعية». المصدر نفسه.

(٤) مفردات الذاكرة الجماعية هي «**مكونات الذاكرة المشتركة**». والذاكرة الجماعية هي ما يمكن ان يولّد «**اللحمة الجمعية**»، وينتج «**لغة فاعلة**»، اي ما يجد فيه افرادالجماعة صورتهم او ماضيهم، او ما يحركهم كأفراد او كجماعة. انظر ايضا مقالة روجيه عساف «**نظرة في المسرح والحديث**» ص ٢.

(٥) ورد هذا التعريف في «الاثر المفتوح» لأمبرتو ايكو U Mberto Eco, l'oueurvre ouverte:
Traduit de l'Italien par chantal de Bézieux, éd. du Seuil

(٦) عرضت مسرحية «من حكايات ٣٦» في مناطق الضاحية الجنوبية لبيروت وبعض القرى كما عرضت على مسرح «بيروت» ١٩٧٩.

(٧) انظر مثلا اطروحة «محمد عزيزة» «المسرح والاسلام» الترجمة العربية (رفيق الصبان)، دار الهلال، ١٩٧١، القاهرة، ص ٥٠.

(٨) انظر لويس ماسينيون، اوبرا مينورا، الجزء الثالث ص ١٢
Louis Massignon, Opéra Minora, Tome III P. 12
انظر في الموضوع نفسه، G. Von Grunebaum, «l'Expérience du sacré et la conception de l'homme dans l'Islam» Diogène, N.48, 1964, P.90-91

ويلاحظ «غرونباوم» ان المسيحي يردد في صلاته اليومية «ابانا الذي في السموات».. عبارة «ولا تدخلنا في التجارب» بينما يردد المسلم في الفاتحة آية «اهدنا السراط المستقيم» مبينا ما في العبارة الاولى من الصراع مع التجربة والخطيئة، وما في العبارة الثانية من الامل المطمئن.

(٩) انظر مقدمة مسرحية «الفرافير» ليوسف ادريس ومقدمة سعد الله ونوس لمسرحيته «ابو خليل القباني» وكذلك مجلة المعرفة العدد ٨٦، ١٩٦٩ دمشق.

(١٠) راجع ما يقوله في هذا الصدد في مقالته «مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي» مواقف ٤٦ – ص ٦٧ – ٦٨.

(١١) ورد في حواره مع عباس بيضون، جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣.

(١٢) «مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي» مواقف ٤٦.

(١٣) تقدم في مسرح La Huchette بباريس منذ ربع قرن دون انقطاع.

(١٤) دار الآداب بيروت، نشرت الطبعة الاولى بدمشق، ١٩٧٢.

(١٥) محمود دياب، «ليالي الحصاد»، القاهرة، ١٩٧٠.

(١٦) عباس بيضون في حواره مع روجيه عساف، السفير.

(١٧) من حديث في «النهار العربي والدولي». للكاتبة، شتاء ١٩٨٠.

(١٨) حليم بركات «عودة الطائر الى البحر» دار النهار ١٩٦٩.

(١٩) صنع الله ابراهيم «نجمة اغسطس» دمشق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤.

(٢٠) الياس الخوري «الجبل الصغير» دار الآداب، بيروت ١٩٧٧

(٢١) ولاسيا مسرحيته «قهوة المعلم ابو الهول» ١٩٧٠، وانظر دراسة محمد بركات حول «مسرح المقهى» «مجلة المسرح»، القاهرة عدد ٧٣، ١٩٧٠ ص ٦٢ – ٦٥.

(٢٢) انظر بهذا الصدد، محمد بركات «فرقة القليوبية» مجلة المسرح عدد ٦٢، ١٩٦٩ كذلك للكاتب نفسه «فرقة المنصورة» مجلة المسرح عدد ٦٣، عام ١٩٦٩ انظر ايضا ليسرى الجندي «فرقة دمياط»، مجلة المسرح عدد ٦٦ عام ١٩٦٩ كذلك تقرير احمد قنوع حول تجربته المسرحية في ٦٤ قرية سورية، مجلة الموقف الادبي، العدد ١٢، السنة الثانية دمشق ١٩٧٢.

(٢٣) انظر، ابراهيم حمادة، «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» القاهرة ١٩٦٣.

(٢٣) المصدر السابق ص ٥٥،

كما ورد في ص ٤٥ هذان البيتان لاحمد البيروتي وهو من ادباء القرن السادس الهجري:

اری هـــذا الوجـــود خيـــال ظـــل   محركـــه هـــو الرب الغفـــور
فصنـــدوق اليميـــن بطـــون حـــوّا   وصنـــدوق الشمال هـــو القبـــور».

(٢٥) تذكر على سبيل المثال هذا الاعلان التجاري في ظاهره السياسي في مضمونه الأخير: «come To Marlboro country» فضلا عن تعامل الاعلان التجاري مع جسد المرأة كسلعة. هذه الاعلانات تصدر عن السلطة اي القوة الاعلامية الاولى في البلدان العربية (التلفزيون).

(٢٦) امبيرتوايكو، مصدر سابق.

اشترك في اعداد العمل المسرحي:

عبيدو باشا، سليم بدير، حنان الحاج علي، جان رطل، حسين سبيتي، اسامة شعبان، محمد الضو، رفيق علي احمد، روجيه عساف، هنري عساف، علي كلش، مارك موراني، فدوى هاشم، كميل فرحات.

اعد نص المسرحية بمشاركة مهجرين من القرى التالية:

الخيام، العباسية، برعشيت، يحمر، النبطية، النميرية، ارنون، عدلون، عيناتا، تبنين، كفرتبنيت، عيترون، حانين.

اخراج: روجيه عساف

دفتر افكار

سمير الصايغ في معرضه الاول «تجليات خطية» : «الخط طقس بلا صلاة»

في تجربته الشعرية يكتب سمير الصايغ لغة الصمت، أي يبحث في الاشياء عن مبدئها، وفي المبدأ عن اصله. وفي تجربته النقدية كان الصايغ فنانا خفيا، يختفي خلف الكلمات ليتابع بحثه عن لغة العين ولسان اليد. في التجربتين، كان هذا الشاعر يبحث لنفسه عن هامش يغرس فيه رؤيته، وكانت رؤيته تتمرد عليه دائما او تتجاوزه الى ذاتها، بين الهامش والرؤيا تما نسق من الشعر والكتابة يشبه السر. ولم يكن عالم الصايغ السري مغلقا، لكنه كي يبوح ذهب في الاشياء الى اصلها وصار ضحية رؤيته. لم يستخدم التراث كي يبحث عن جذر، بل ذهب الى الجذر واعاد اكتشافه، وفي الاكتشاف الكبير يولد الشعر الذي لا يقول ما نعرف بل يبحث عن الذي لا نعرفه، وفي البحث يكتشف مبدأ الاشياء، وفي المبدأ ينمحي.

في معرضه الاول، « تجليات خطية: ما لا يكتب ولا يقال » (قاعة اليسار ٣/٥/١٩٨٤). نكتشف في لوحاته الخطية الهاجس نفسه وقد اتخذ شكلا متكاملا، فالشكل في الخط هو اشارة للمعنى، والاكتمال هو النقصان. اللوحة الخطية لا تستخدم تقنية الخط كوسيلة، بل تجعل من الوسيلة غاية، هنا نكتشف احتمالات المعنى وترجرجه وهنا تنغرس الكتابة في الاشارة، لتقول شكلها. ٦٥ لوحة من الخطوط المتنوعة ولا كلمات. الخط يصير ما قبل الكلمة بعد ان كان معناها. وفي الما قبل ينفتح الشكل اللغوي الى اقصاه، الى استنباط لغة الاشارة.

في هذا الحوار يتحدث سمير الصايغ عن تجربته الجديدة، نسأل وتكون الاجوبة مداخل الى تساؤلات جديدة.

الياس خوري

• المعرض الاول، بعد سنوات من الشعر والنقد، والمسألة هي تجليات خطية. كيف يتجلى الخط ومتى؟

ـ كلمة معرض لا تنطبق على هذه التجربة في مجال الخط. هذه التجربة هي اقرب الى

الاعتراف او البوح، واذا جاز القول، هي نوع من كشف السر او الوقاحة في كشف الاسرار. حضارتان فقط رفعتا الخط الى مستوى الفن، الحضارة العربية الاسلامية والحضارة الشرقية الصينية.

فنحن منذ البداية امام فن مختلف من حيث الرؤية والفلسفة الجمالية عن رؤية الفن المعاصر والفن الغربي وفلسفته، لذلك، ليست هذه التجربة معرضا وانا لست رساما. يقول المعلم الصيني في وصيته لاحد تلامذته الخطاطين ان عليه لكي يكتب خطا فنيا ان يرفع عن كتفيه كل الهموم والاتعاب، ان ينسى، ان يستقيم تنفسه، ان يريح جسده، وان ينتظر القدرة تأتيه، ثم عليه ان يعبر بالخط عن الذي تعبر عنه الامطار والعواصف والرياح والازهار. هذا الموقف يقوله ايضا الخطاط العربي ابن البواب، ومن كلامهما يتبين اننا في موقف فني مناقض للفن الغربي وللوحة الغربية. على اللوحة الغربية ان تنقل ما يقوله الفنان او ما يشعر به: وعلى العمل الفني الشرقي ان ينسحب ويختفي لحظة يجد المشاهد الكلمة التي سيقولها او المشاعر التي يشعر بها. فعندما يكتمل النظام الداخلي، اي عندما تتم الراحة ويتم النسيان، يتجلى الخط فهو على حد تعبير الخطاطين الاوائل، هندسة روحانية وان ظهر بآلة جسمانية.

اما لماذا ما لا يكتب ولا يقال، فلان هذا الفن كان اساسا لغة للعين ولسانا لليد. فالعين وحدها هي التي سوف ترى وتفكر وتحلل، أو بالاحرى، هي التي ستكون المصفاة التي من خلالها سيمر هذا الخط او هذا النظام الخفي ليصل الى الذاكرة والمخيلة والى القلب، وبالتالي لينسل الى الجسد كله فيأنس او يطمئن او يتهيأ المرء للتأمل في نفسه او في العالم المحيط به، او في ما وراء نفسه والعالم. نحن في هذا الشرق نسينا لغة العين وخسرناها من زمن بعيد، لم نعد نفهم بأعيننا، في الوقت الذي كانت فيه عيوننا في الماضي هي التي تقرأ ما لا يقرأ وترى ما لا يُرى.

• ننظر الى لوحتك ونحاول ان نقرأ، فلا نقرأ شيئا، الخط ينحدر من منبعه اللغوي الى ما قبل اللغة، كيف يكون الخط ما قبل الذي لا قبل له؟

ـ اسرد اولا ما حدث:

تعلمت الخط طفلا في دير المخلص، ثم مارسته صدفة دون علم مني انه فن جليل وكبير، مثلي كمثل الخطاطين الذي يمارسون حرفة الخط. ثم انقطعت عنه فترة كنت ارافق حركة الفن الحديث في لبنان والعالم العربي.

في السنوات العشر الماضية، وانا ادرس من جديد الفن الاسلامي من الناحية الجمالية، وجدت ان الخط العربي فن قائم بذاته له عناصره الجمالية المستقلة، قلت، اذا كان ذلك صحيحا فمن الممكن كتابة خط دون اللغة، اي انه لم يكن وسيلة لايصال او لايضاح اللغة ما

دام فنا قائما بذاته، فبدأت احاول. سأفترض، اللغة تنقل ما تم في العقل او في الشعر الى الآخر او الى الذات. اما الخط، فهو يهيء الآخر والذات الى ما سوف يتم او يأتي من معرفة ومن مشاعر. فاذا كانت الكلمة تتضح في المخيلة لتتجسد في اللغة، فان كلمة الخط لا تجيء الا بعد مجيئه، فهي الكلمة التي ستقال، والمشاعر التي ستعاش. فكلمته تبدأ حين ينتهي، وكلمته ليست فيه، بل هي عند الذي يصغي اليه. انه استسلام للنظام الخفي الذي نجده يسري في النبات واوراق الاغصان، في الماء ومجراه، في الفصول، في انغلاق الدائرة، في توازي الخطوط، وعندما يتم الاصغاء لهذا النظام يتفتح الزهر وينزل المطر وتشرق الشمس ويعرف الانسان.

• بدأ الخط من ابن مقلة الى آخره محاولة لاكتشاف نظام المعنى المعطى، في خطك الغاء للمعطى في المعنى.. فما هو المعنى؟

- تاريخيا، وجد المعطى سبلا للتواصل قبل كتابة الخط، كانت الذاكرة والحفظ هي الطريق الاولى ولا تزال في الشروط الاساسية. ونخطىء كثيرا عندما نربط الخط بالمعطى كونه وسيلة جاءت لتحمل هذا المعطى الى الناس،، وفي الوقت نفسه لا نستطيع ان نفصل الخط عن هذا المعطى. انما، وبعبقرية فنية مذهلة، انحدر الخط من الرؤية الشاملة ومن الفهم الشامل الذي حمله هذا المعطى للانسان وللعالم.

لم يكن الخط العربي وسيلة لتفسير الاسلام بل كان ليشهد للاسلام.

جماليا، الخط العربي مثل اي نوع من الفن الاسلامي، مثل الرقش، والحفر، والنسج الى آخره، لا يفسر الافكار والمعتقدات او الأحداث الدينية او الاسلامية التاريخية، بل يلتزم بالرؤية الدينية كمنطلق فلسفي جمالي ويحقق هذه الرؤية عبر لغة العين فقط.

بالنسبة لي، لم تعد الثنائية قائمة بين الصورة والمعنى، او بين الظاهر والباطن، بل الثنائية هي بين الصورة والجوهر، وبين الظاهر والمبدأ.

الفن الاسلامي، فن منهج لا فن آثار، والخط طقس بلا صلاة.

• الخط - الشكل يستطيع ان يتكرر، لانه حين يكرر نفسه لا يعيد بل يستعيد، تجربتك كيف تستطيع ان تستمر دون الاعادة والاستعادة؟

- لذلك، هجرت الحرف «فالحرف يقتل» وانتميت الى الحبر فالحبر ماء، و«الماء من لون الاناء» سيستمر الخط ما دام الاناء هو اليد، ومادة الاناء من فتات القلب، على الخطاط لكي يجيد الخط ان تأتمر يده بأمر العين وان تكون عينه مرآة ما يتجلى في روحه، لكي تصح العبارة «الخط اصيل في الروح».

اما لست ذاهبا الى الفن، انا راجع منه، لذلك اعترف بخطئي قبل ان ارتكبه، كنت اخطط

لكي اتساوى ولا اخاف من الموت ومن الفشل، اخطط كمن يصلي، لاشهد، كم هي عاجزة يدي في الذهاب بعيدا في كتابة كلمة تفرح، ترفع هذا الدم، ترفع هذا القتل. كنت اخطط واحاول ان اكتب ما لا يكتب لئلا اكتب فأكون قاتلا. وعندما يستقيم مجرى الماء وتستقيم الاغصان يتم السلام وتتم المصالحة بين الارض والسهاد. كنت كمن يحاول ان يكون غصنا او قطرة ماء لكي يكون ما يحدث وما سيحدث امرا مطلقا وليس شأنا انسانيا.

● لكنك كتبت شعرا فقتلت، ورسمت خطا فقُتلت، تكتب بالمعنى، وترسم باللامعنى.. كيف تنقسم وتتصل؟

ـ ربما لم يكن المعنى في شعري الا طموحا لصياغة مبادىء. والمبدأ شكل. وربما لم تكن هذه التخطيطات الا تطبيقا لنظرية اي طموحاللوصولالى المبدأ، انا توحيدي، عن طريق التجربة: اي ان الحق واحد متعدد التجليات ولا يظهر في صورة واحدة مرتين، ا لحق هو الجمال والجلال، القاتل والقتيل.

● من سعيد أ. عقل الى كمال بلاطة، والحرف العربي يحاول ان يتجلى في اللوحة كجزء من اشكالية اللوحة الحديثة، اي كمحاولة لادخال الايقاع المحلي الى اللوحة الحديثة؛ انت بهذا المعنى لست حديثا، اصوليتك تذهب الى حد الغاء الحداثة عبر اكتشاف مشكلتها الكبرى، مشكلة المعنى.

ـ التناقض الحرج، الذي يواجه تيار استلهام التراث من سعيد أ. عقل (لبنان) وشيرين (السودان) آل سعيد (العراق) حامد العبد الله (مصر) نجا مهداوي (تونس) المليحي (المغرب) كمال بلاطة (فلسطين)، وغيرهم، وهم كثر، هو ان الفن الحديث رفع أنا الانسان الى مرتبة مركز الكون، وان الفن التراثي الغى انا الانسان كشرط اساسي للنفاذ من مركز الكون الى باب الغيب، على الفنان الحديث، بمفهوم الحداثة، ان يجعل من ذاته مدخلا للانسان في المطلق، وعلى الفنان التراثي ان يكون جزءا من المطلق، فالفنان الحديث لا يستطيع الا ا ن يكون متحيزاً ومتعصبا لذاته والفنان التراثي لا يستطيع الا ان يكون ماحيا ومغيبا ذاته.

حتى الآن لم نستطع نحن الشرقيين ا ن نقبل ونفرح بان الفن هو قبول وليس تمردا. بانه سجود وليس تفردا. وبأنه ذوبان في الجماعة وليس انفصالا عنها.

● لكن الجماعة تتمرد؟

ـ لقد خسرنا الرؤية فكل تمرد بلا رؤيا تهريج.

● وكل ذوبان بلا رؤيا جنون؟

ـ ليس جنونا بل هو قصاص.

(« السفير » ١٩٨٤/٥/٣)